NB
1604
.L6
M4
IMS

VB 1420
M 4
THE LIBRARY
ST. JEROME'S COLLEGE

Lombardische Denkmäler.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lombardischede00meye

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

564
H63

Lombardische Denkmäler

des vierzehnten Jahrhunderts.

Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen.

Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik

von

Alfred Gotthold Meyer.

Mit 19 Text-Illustrationen und 13 Vollbildern in Lichtdruck.

THE LIBRARY
ST. JEROME'S COLLEGE

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT (PAUL NEFF).
1893.

DEC 8 1971

8425

Hofbuchdruckerei Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

Vorwort.

Auf Grund einer zeitlich beschränkten Studienreise, die ich 1891 mit Unterstützung des Eggers-Stipendiums unternahm, nachdem ich 1889 die ersten Vorarbeiten begonnen, ist die folgende Abhandlung entstanden. Sie will und kann daher im wesentlichen nur Monographien einzelner Denkmäler bieten, nur einen winzigen Beitrag zur Geschichte der lombardischen Plastik und der weitverzweigten Bildnerschule der oberitalienischen Seen. Absichtlich habe ich das Gebiet der Architektur, auf welchem die Glieder dieser Schule kaum geringere Bedeutung besitzen als in der Geschichte der Skulptur, ausgeschlossen, absichtlich auch weite Ausblicke und Konjekturen möglichst vermieden, und den Kreis der Betrachtung nur eng gezogen: zunächst aus äusseren Gründen, dann aber auch, weil der bisher wenig bearbeitete Boden meines Stoffes im Anfang nur kleine, vorsichtige Schritte duldet. Es galt vor allem gleichsam eine kunsthistorische Einführung der Hauptwerke selbst. Gerade da, wo sich das Folgende nur an unmittelbar Gegebenes hält, dürfte es im obigen Sinn als ein nicht unwillkommener Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik dienen. Für die Stilkritik und die Kennzeichnung des pragmatischen und kunsthistorischen Zusammenhanges war scharfe Sichtung zwischen dem Möglichen und dem Sicheren geboten. Ich glaubte daher nur diejenigen Ergebnisse veröffentlichen zu sollen, welche mir zweifellos erscheinen, diese aber mit ihrer eingehendsten Begründung — selbst auf die Gefahr hin, den Katalog der Werke zu winzig und ihre Charakteristik zu umfangreich zu gestalten. Andererseits habe ich die Litteraturnachweise thunlichst beschränkt. Der Hauptzweck dieser Arbeit ist erreicht, wenn nicht ihr Inhalt, wohl aber ihre Endresultate und Ziele möglichst bald überholt sind; und auch wenn einzelne meiner Ergebnisse widerlegt werden, möge das Stoffgebiet selbst den Irrtum verzeihlich erscheinen lassen, denn zu ihrer Entschuldigung glaube ich die berühmten Worte in Anspruch nehmen zu dürfen, welche auf einem der Veroneser Grabmonumente prangen: „Experimentum fallax. Judicium difficile.“ —

Besonderen Dank schulde ich Herrn Dr. Giulio Carotti in Mailand für stets bereite freundliche Auskunft und für die mir mit gütiger Erlaubnis des Principe Trivulzio übermittelten Photographien vom Denkmal des Azzo Visconti.

Berlin, im November 1892.

Dr. Alfred Gotthold Meyer.

Inhalt.

Seite

Einleitung . . . . . IX—XIV

I. Giovanni di Balduccio da Pisa. Die Arca di S. Pietro Martire . . . 1—31

II. Die Arca di S. Agostino . . . . . 32—41

III. Giovanni da Campione. Das Baptisterium zu Bergamo . . . . . 42—56

Die Portale von Sa. Maria Maggiore . . . . . 57—66

IV. Die älteren Scaligergraber . . . . . 67—89

V. Bonino da Campione. Das Cansignorio-Denkmal . . . . . 90—101

Trecento-Skulpturen in S. Marco und S. Eustorgio zu Mailand . . . . . 102—111

VI. Matteo da Campione. Die Domfassade zu Monza . . . . . 112—114

Die Kaiserkanzel zu Monza . . . . . 115—125

VII. Giacomo da Campione und Giovannino de' Grassi. Die Skulpturen der Dom-Sakristeien zu Mailand . . . . . 126—133

Rückschau und Ausblick . . . . . 134—139

Abbildungen im Text.

Seite

Mittelgruppe vom Sarkophag Azzo Viscontis im Palazzo Trivulzio zu Mailand 1

Monument des Guarnerio degli Antelminelli in S. Francesco zu Sarzana 9

Grabfigur Azzo Viscontis von seinem Monument im Palazzo Trivulzio zu Mailand 27

S. Michael vom Monument Azzo Viscontis im Palazzo Trivulzio zu Mailand 28

Wandung am Nordportal von Sa. Maria Maggiore in Bergamo (nach Photographie von Meloni in Bergamo) 59

Bekrönung des Nordportals von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo (nach Photographie von Meloni in Bergamo) 63

Sogenannter Sarkophag des Alberto della Scala zu Verona (nach Photographie von Alinari in Florenz) 67

Monument des Cangrande della Scala in Verona (nach Photographie von Alinari in Florenz) 72

Dachform des Passagerio-Monuments in Bologna 75

Dachform des Castelbarco-Monuments in Verona 75

Monument des Guglielmo da Castelbarco bei Sa. Anastasia zu Verona (nach Photographie von Alinari in Florenz) 79

Seite

Dachformen der Scaliger-Denkmäler. { Vom Cangrande-Monument / Vom Mastino-Monument / Vom Cansignorio-Monument } . 81

Sarkophag des Rainerio degli Arsendi in S Antonio zu Padua (nach Photographie von Alinari in Florenz) 86

Monument des Cansignorio della Scala zu Verona (nach Photographie von R. Lotze in Verona) 91

Schutzdach vom Salerni-Monument in Sa. Anastasia zu Verona (nach Photographie von Alinari in Florenz) 97

Sarkophagrelief vom Denkmal des Stefano Visconti in S. Eustorgio zu Mailand (nach Photographie von C. Lose in Mailand) 105

Relief in S. Giovanni zu Monza (nach Photographie von G Bianchi in Monza) . . 119

Lichtdruck-Tafeln.

Seite

Statue der „Temperantia“ vom Denkmal des S. Pietro Martire zu Mailand (nach Photographie von C. Lose in Mailand) Titelbild

Kanzel in S. Casciano (nach Photographie von Alinari in Florenz) 10

Monument des S. Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand (nach Photographie von Alinari in Florenz) 16

Monument des Lanfranco Settala in S. Marco zu Mailand (nach Photographie von C. Lose in Mailand) 30

Monument des S. Agostino im Dom zu Pavia (nach Photographie von C. Lose in Mailand) 34

Detail vom Monument des S. Agostino im Dom zu Pavia (nach Photographie von C. Lose in Mailand) 36

Statue des Cangrande della Scala von dessen Monument zu Verona (nach Photographie von R. Lotze in Verona) 76

Sarkophag des Giovanni della Scala zu Verona (nach Photographie von R. Lotze in Verona) 85

Detail vom Monument des Cansignorio della Scala zu Verona (nach Photographie von R. Lotze in Verona) 94

Monument des Bernabò Visconti im Museo Archeologico zu Mailand (nach Photographie von Alinari in Florenz) 98

Sarkophagreliefs in S. Marco zu Mailand (nach Photographie von C. Lose in Mailand) 106

Fassade von S. Giovanni zu Monza (nach Photographie von G. Bianchi in Monza) 112

Detail von der Kanzel in S. Giovanni zu Monza (nach Photographie von G. Bianchi in Monza) 117

Einleitung.

Später als die Schwesterkunst wurde die italienische Plastik Gegenstand kunsthistorischer Kritik, noch ausschliesslicher als in der Geschichte der Malerei fesseln den Forscher hier zunächst die grossen Meister und die Hauptstätten ihrer Wirksamkeit. Begreiflich also, dass die kunstwissenschaftliche Arbeit vorerst fast lediglich der Skulptur Toscanas und der Toscaner gewidmet ist, denn deren Vorherrschaft im Reich der italienischen Kunst wird stets unbestritten bleiben. — Nicht nur die persönliche Anziehungskraft ihrer Hauptvertreter und der unvergängliche Reiz ihrer Schöpfungen rechtfertigt diese Bevorzugung, sondern auch die Folgerichtigkeit ihrer Entwickelung: von Stufe zu Stufe in innerem, organischem Zusammenhang, erscheint die toscanische Plastik selbständig und in sich abgeschlossen, wie die Skulptur der Hellenen. —

Und dennoch ist sie nur das Centrum eines grösseren, vielgestaltigen Ganzen, mit dem sie innig verbunden bleibt; innerhalb der Gesamtgeschichte der italienischen Plastik nur die Blüte-Epoche von welthistorischer Bedeutung. — Kann doch selbst die Übersicht über ihren eignen Entwickelungsgang mannigfacher Ausblicke nach Norden und nach Süden nicht entraten. Die toscanische Bildhauerschule hat ganz Italien befruchtet, aber sie fand ausserhalb der Heimat andere Keime, ja vielfach eine selbständige Blüte vor, welche durch sie wohl veredelt und verändert wurde, ihre nationale Eigenart aber dauernd bewahrte.

Nicht in Toscana beginnt die kontinuierliche Geschichte der italienischen Plastik, sondern in Oberitalien: zeitlich sowohl wie an Wert stehen die toscanischen Skulpturen des zwölften Jahrhunderts denen des Nordens nach. Wohl hat die gewaltige Kraft der Pisaner Schule den Schwerpunkt dann nach Toscana verlegt und sich von dort fast über die ganze Halbinsel verteilt, aber neben ihr blieben, selbst auf dem Höhepunkt ihrer Wirksamkeit, zahlreiche Lokalschulen erfolgreich thätig. Und wiederum steht hier der Norden an der Spitze: die Bedeutung der Comasken für die Plastik des Ducento ist erst vor kurzem eingehend gewürdigt worden.

Im Trecento vollends waren die Verhältnisse Oberitaliens dem Erstarken einer nationalen Kunst besonders günstig. Auf seinem alten, als Grenzland den

mannigfachsten Einflüssen offenen Kulturboden flutet wechselvoll das regste historische Leben. Eine Reihe von Einzelstaaten bilden sich, in ununterbrochenem Kampf und Wettstreit. Blühende Städte sind ihre Centren und Bollwerke; freiwillig erkorene Führer werden Gewaltherrscher und begründen Fürstengeschlechter, welche die Kunst schon im Geist der Renaissance als Zeugen ihrer Macht zu fördern geneigt sind; republikanische Gemeinwesen sind eifrig bestrebt, es ihnen gleichzuthun. Die Skulptur tritt hier, besonders an der Grabstätte, noch erfolgreicher in den Dienst des persönlichen und des nationalen Ruhmsinnes, als die Malerei, und gewinnt an der Architektur die eifrigste Förderin: ausgedehnte Verwertung der Plastik ist eines der wesentlichsten Kennzeichen sowohl des romanischen wie des gotischen Baustiles in Oberitalien. Material endlich bietet sich in Fülle; neben dem weissen Marmor des nahen Carrara und der Brüche von Gandoglia der rote „Broccatello" von Verona und leicht zu bearbeitender Kalkstein. —

In der That entwickelt sich auf diesem günstigen Boden im Trecento eine nationale Plastik, die sich an Regsamkeit mit derjenigen Toscanas wohl messen darf. Schon ihr quantitativer Reichtum lässt die summarische Behandlung, welche sie in der Kunstgeschichte bisher erfuhr, bedenklich erscheinen. Da ist kaum ein winziges Dorf, dessen Kirche nicht ein Grabdenkmal, ein Portal, einen Altar, eine Kanzel, eine Heiligenstatue, ein Goldschmiedewerk des vierzehnten Jahrhunderts besässe, die des Studiums nicht wert wären. Noch giebt es keine Inventarisierung dieser Kunstdenkmäler, selbst noch keine wesentlichen Vorarbeiten hierzu, wie für die Malerei und wie für die Skulptur Toscanas, und doch ist ihre monographische Schilderung auch durch ihren kunsthistorischen Wert nicht minder gerechtfertigt als dort. Freilich in anderem Sinn, denn die oberitalienische Kunst trägt wie in ihrem Ausdruck, so auch in ihrer Entwickelung selbst, einen anderen Charakter. Ein korporatives Schaffen herrscht in ihr vor, scharf ausgeprägte Persönlichkeiten, wie die Geschichte der toscanischen Skulptur, besitzt die ihre nicht; nicht weil sie keinen Vasari gefunden, sondern weil in ihren künstlerischen Physiognomien die individuellen Züge neben den gemeinsamen zurücktreten. Grosse Künstlergenossenschaften, durch Heimat und Blut verbunden, sind ihre Träger: die Campionesen, die dalle Masegne, die de Santi, die Buon. Werkstattstradition und gemeinsame technische Schulung geben den Grundton an; nicht das persönliche Schaffen, sondern das Durchschnittsmass des Könnens wird hier zum Hauptthema der historischen Betrachtung.

Aber gerade dieser handwerksmässige Zug, welcher durch die Geschichte der oberitalienischen Plastik des Mittelalters geht, kann die historische Forschung locken. Hier müssen Quellen, Haupt- und Nebenwege und verrinnende Ausläufer von Strömungen klar zu Tage treten, die im Glanz individueller Kunstwerke nur flüchtig aufzuleuchten oder gänzlich zu verschwinden pflegen. — Die kulturgeschichtlichen

Verhältnisse Oberitaliens lassen für die Entwickelung seiner Kunst keinen einheitlichen, sondern einen weitverzweigten, schwer übersehbaren Prozess voraussetzen. Dem Einfluss Mittelitaliens gesellen sich Anregungen des deutschen Nordens und des französischen Westens, welche auf Handels- und Heerstrassen über die Alpen wandern, oder — wie im Osten die Erzeugnisse des Orients — über das Meer. Wie äusserte sich unter so reger Wechselwirkung fremder Einflüsse die Kraft des ursprünglichen Kulturbodens, den einst Kelten bepflanzten? — Darf man nicht vielleicht auch hier die Antwort auf diese Frage eher von den Durchschnittsleistungen als von den Arbeiten der wenigen namhaften Hauptmeister erwarten, wie die Mundarten und die Volkslieder Venezien, die Lombardei, die Emilia, Piemont und Ligurien vom übrigen Italien deutlicher sondern, als die Schöpfungen ihrer grossen Dichter? —

Auf dem Boden des Handwerks und in den Schranken korporativen Schaffens bleibt auch die Mehrzahl der Denkmäler, denen die folgende Studie gewidmet ist. Nur im obigen Sinne also kann dieselbe darauf Anspruch erheben, einen Baustein zur Geschichte der italienischen Plastik zu liefern.

Zum Spezialthema einer kunsthistorischen Untersuchung sind die Trecento-Bildhauer der Lombardei meines Wissens bisher nur von Luigi Calvi[1]) gewählt worden, dessen Angaben in die meisten Handbücher übergingen, obschon sie im Lichte der heutigen Kunstkritik — Calvi schrieb 1859 — vielfach durchaus willkürlich erscheinen. Eine Reihe vereinzelter auf diese Meister bezüglicher Notizen, die besonders in den Städteguiden und in den monographischen Arbeiten über einzelne Kirchen zerstreut sind, hat ausserhalb der Lokalforschung keine Beachtung gefunden. Zum Urkundenmaterial boten die Akten der Mailänder Dombauhütte den reichsten Zuschuss, den bereits Boito[2]) für sein Hauptthema verarbeitet hat. Die Skulpturen des Mailänder Domes habe ich daher von meiner Untersuchung möglichst ausgeschlossen und das Hauptaugenmerk in Mailand auf die übrigen bisher fast gänzlich unbeachteten Trecento-Denkmäler, besonders in der Grabkirche der Visconti, S. Eustorgio, und in S. Marco gerichtet. Die besten von ihnen pflegt man einem Pisaner zuzuschreiben und die Meister der übrigen zur Gefolgschaft der Pisaner Schule zu zählen. — Zunächst also gilt es, dieses Abhängigkeitsverhältnis zu prüfen, die Bedeutung des Pisaners, welcher als der Vermittler erscheint, auf Grund seiner beglaubigten Arbeiten zu würdigen, sowie die grosse Reihe von

---

[1]) Luigi Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. Parte I. Milano 1859. Die zerstreuten Vorarbeiten für eine Monographie über die Campionesen sind an den betreffenden Stellen der folgenden Abhandlung genannt, eine erschöpfende Litteraturangabe war hier jedoch weder möglich, noch geboten. Allgemeingültig seien von neueren Forschungen vor allem die Arbeiten Michele Caffis (besonders: Artisti Lombardi del Secolo XV. J. Solari. Arch. stor. Lombardo. V. 1878. S. 669 ff.) und die ausführlichere Erörterung über die Campionesen von Locatelli (Illustri Bergamaschi. Bergamo. 1879. III. S. 199 ff.) hervorgehoben. — [2]) C. Boito, Il Duomo di Milano. Milano 1889.

Werken, die man ihm zuweist, stilkritisch zu sichten. Hierdurch muss sich für die kunsthistorische Beurteilung der übrigen Skulpturen eine feste Basis gewinnen lassen.

Für die Annahme, dass die der Pisaner Richtung fern stehenden Werke einer einzelnen oberitalienischen Bildnerschule entstammen, geben dann, neben den allgemeinen oben skizzierten Verhältnissen, in Mailand die Akten der Dombauverwaltung, in Bergamo, Monza und Verona einzelne inschriftlich bezeichnete Arbeiten einen sicheren Anhalt, welchen die Stilkritik auch auf zahlreiche nicht signierte Trecento-Skulpturen der Lombardei ausdehnen darf. Er liesse sich wohl auch für andere Gebiete Norditaliens, besonders für Venezien, in Anspruch nehmen, doch büsst er dort meines Erachtens an Zuverlässigkeit wesentlich ein. Ich glaube daher, mich vorerst auf die Lombardei beschränken zu müssen, wobei es freilich notwendig wird, deren heutige Grenzen zuweilen zu überschreiten. —

Bis hierher dürfte der Gang der folgenden Untersuchung kaum beanstandet werden.

Ist es aber auch berechtigt, diese oberitalienische Bildnerschule in einzelne Meister zu gliedern, dieselben dem Pisaner als Künstlerpersönlichkeiten gegenüberzustellen und ihnen Monographien zu widmen?

Man kann diese Frage verneinen.

In der That sind die Schwierigkeiten, welchen solcher Versuch begegnet, fast unüberwindlich. Ohnehin wird die Aufgabe der Stilkritik um so schwerer, je enger sie ihre Kreise zieht, und hier muss sie sich innerhalb örtlich und zeitlich beschränkter Grenzen ferner den Arbeiten einer zwar nicht durch Statuten und Gerechtsame, wohl aber durch die Werkstatt selbst vereinten Künstlergenossenschaft zuwenden, deren einzelne Glieder dauernd innig verbunden sind.

In der Heimat dieser Meister, einem kleinen Flecken am Luganer See,[1]) sind alle Berufszweige, die mit der Architektur und Skulptur zusammenhängen, von alters her heimisch gewesen. Es war offenbar ein Dorf von Bauhandwerkern jeder Gattung, wie es solcher Flecken in den Alpenländern noch heute giebt. Am zahlreichsten waren die Steinmetzen, die „magistri picantes lapides vivos", wie sie in den Mailänder Bauurkunden genannt werden. Die Geschicklichkeit in der Handhabung des Meissels vererbte sich bei ihnen von Geschlecht zu Geschlecht. Wer nicht die Fähigkeit oder Mittel und Gelegenheit besass, sich zu Höherem aufzuschwingen, blieb zeitlebens Steinmetz, Gehilfe, Handlanger. Dies war sicherlich die weitaus grösste Zahl.

[1]) Die Meister nennen sich in den Inschriften verschiedenartig: „de Campleono," „de Campigliono," „de Campiliene," „de Campilio," „de loco Campilioni," aber der von Locatelli (a. a. O. S. 201) geäusserte Zweifel an ihrer Herkunft aus Campione am Luganer See ist unbegründet. Die Urkunden dieser Ortschaft reichen bis in das achte Jahrhundert zurück. (Vergl. Muratori, Antiq. Ital. Med. Aevi. II. col. 1029 ff. Totonis de Vico Campilionis Testamentum . . . Anno 777; und Angelo Fumagalli, Codice Diplomatico Sant-Ambrosiano. Milano 1805. passim.) Noch heut wird der Flecken bald „Campione", bald „Campiglione" genannt, in analoger Weise, wie die Dialektform „Castione" für „Castiglione" üblich ist. — Diese Auskunft danke ich Herrn Gaetano Polari in Lugano.

Einzelne aber erhoben sich allmählich über die Schar der Genossen, als Werkmeister, als Bildhauer von Ruf, als Vorsteher einer Werkstatt, deren Mitglieder sie zweifellos meist ihren Landsleuten entnahmen. Sie verdingen sich und die Ihren für hohen Lohn, wo man ihrer bedarf, vor allem bei den grossen Kirchenbauten; sie nehmen Aufträge für den Schmuck der Portale, der Kanzeln, der Altäre, der Grabdenkmäler entgegen, liefern den Entwurf, legen selbst Hand an, bedienen sich bei grösseren Arbeiten jedoch stets auch ihrer Gesellen. Vom Masstab dieser Arbeitsteilung kann man sich heute kaum noch einen rechten Begriff machen. Das Mailänder Beispiel, welches Boito[1]) anführt — sechs Meister nach- und nebeneinander an einer Magdalenenstatue thätig! — steht keineswegs vereinzelt da. Begreiflich also, dass Stilkritik vor solchen Werken zweifelhaft bleibt! — Und auch die innigste Verwandtschaft derselben lässt hier keinen absolut sicheren Rückschluss auf den gleichen Ursprung zu. Innerhalb eines Gebietes, dessen Hauptorte, wie durch ihre geographische Lage, so durch die politischen und sozialen Verhältnisse keine Abgeschlossenheit duldeten, sondern sich in allen Bethätigungen ihres nationalen Lebens gegenseitig beeinflussten, musste jede neue glückliche Lösung einer künstlerischen Aufgabe — etwa der Typus eines Portals, eines Grabdenkmals, ein Dekorationsmotiv — bald zum Allgemeingut werden. Vollends in der gleichen Stadt, oft an gleicher Stätte nah aneinander errichtet, konnte jedes Monument dem zeitlich und örtlich nächsten Denkmal zum Vorbild dienen, ohne dass die so entstandene Verwandtschaft den Rückschluss auf den gleichen Künstler gestattet. — Diese Verhältnisse kehren freilich in der Kunstgeschichte häufig wieder und gelten in der mittelalterlichen Plastik in gleicher Weise für die Schule der Pisani, aber während sich dort schon bei der flüchtigsten Prüfung einzelne Meister von der übrigen Schar lösen, nicht Handwerker mehr, sondern echte Künstler, vom Genius geweiht, und nicht nur ihren Stammesgenossen, sondern ihrer ganzen Zeit voraus, bleiben die oberitalienischen Bildhauer des Mittelalters insgesamt so hohem Fluge fern.

Die Annahme also, man dürfe sich hier mit dem Begriff des Schulzusammenhanges begnügen, wäre wohlbegründet.

Aber es muss dann zum mindesten versucht werden, diesem von einer „Künstlergeschichte“ losgelösten Begriff Leben im Sinne der „Kunstgeschichte“ zu verleihen, die nationale Eigenart dieser „Schule“, ihre Wege und Ziele, ihren „Stil“ und ihre Technik an sich und im Verhältnis zu anderen gleichzeitigen Künstlern und Schulen zu charakterisieren, und dies leitet Schritt für Schritt zu dem Versuch einer „Künstlergeschichte“ zurück. Vom Vergleich ist hierbei auszugehen, der Vergleich ergiebt stilistisch verwandte Gruppen, deren Hauptwerke einzelne Künstlernamen tragen, selbst gegen die ursprüngliche Absicht gliedert sich hierbei der Schulzusammenhang in einzelne von namhaften Meistern geleitete Werkstätten. —

[1]) a. a. O. S. 89.

Dies ist der Weg, der mich zu den folgenden Ergebnissen geführt hat, und nur im obigen Sinn wage ich es, trotz der zuvor betonten Gefahren, an die Spitze der einzelnen stilkritisch gesonderten Denkmäler-Gruppen einzelne Künstlernamen zu stellen. Dieselben sollen gleichsam nur als Fabrikmarken für Erzeugnisse verwandter Gattung dienen, und wer ihren Wortlaut nicht anerkennt, möge sie lediglich als äussere Zeichen für den stilistischen Zusammenhang der Arbeiten selbst deuten, denn dieser galt mir als Hauptthema und die kunsthistorische Schilderung der Werke an sich als Hauptaufgabe.

Sind doch diese bisher so wenig beachteten Skulpturen zugleich „Denkmäler“ von hohem kulturhistorischem Wert, — mit den Namen der Visconti und der Scaliger sind die meisten verbunden! — und ist doch die deutsche Forschung gerade hier keineswegs auf völlig fremdem Boden: Gestalten deutscher Kaiser und ihrer Vasallen kehren mehrfach wieder, „deutsche Ritterromantik“ spricht aus den Zügen der Fürsten und Recken, deren Ruhm sie monumental verewigen, den deutschen Bergen ist die Heimat ihrer Meister benachbart, und auch in den vielverschlungenen kunsthistorischen Fäden ihrer eigenen Geschichte ist der deutsche Einschlag unverkennbar!

Mittelgruppe vom Sarkophag Azzo Visconti's im Palazzo Trivulzi zu Mailand.

Eine glänzende Fürstengestalt steht während der ersten Hälfte des Trecento im Mittelpunkt des lombardischen Kulturlebens. Azzo ist zweifellos eine der anziehendsten Persönlichkeiten, welche die Geschichte der Visconti kennen lehrt. Energisch und bedacht, ein gewiegter Politiker, der seinen Vorteil wahrnimmt, ohne ihn unritterlich auszunutzen, ein tüchtiger Soldat, der den Besiegten schont, ein guter Verwalter bei fürstlichen Neigungen — so tritt er uns in den Schilderungen seiner Zeitgenossen entgegen, deren Lob durch die spätere Forschung bestätigt wird. Verri[1]) nennt ihn den „ersten wahren Souverän", Litta[2]) den „ersten guten Herrscher" seines Stammes.

Mehr als seinem schwachen Vater Galeazzo I. ähnelt er seiner durch Dante[3]) verewigten Mutter, der Beatrice d'Este, welche 1322 zu Piacenza, um ihn zu retten, das Leben wagte. Bald darauf bewährte auch er seinen Mut, als ihn sein Vater 1324 dem von den Florentinern bedrängten Herrn von Lucca, Castruccio degli Antelminelli, mit 800 Reitern zu Hilfe sandte. Seine wackere Haltung in der Schlacht bei Altopascio und vor den Mauern von Florenz, wo er den Florentinern den kurz zuvor (1323) seiner Vaterstadt angethanen Spott vergalt[4]), trug nicht wenig dazu bei, Castruccios Beziehungen zum Hause Visconti zu festigen, und ward hierdurch für dessen künftiges Geschick höchst bedeutungsvoll: Castruccios Wunsch allein vermochte im März 1328 die vier Visconti, Galeazzo I.,

[1]) Storia di Milano. Milano 1783. I. S. 337. — [2]) Famiglie Celebri Ital., »Visconti«. — [3]) Purgat. VIII. 72 ff. — [4]) Vergl. Aldo Manucci, Le Azioni di Castruccio degli Antelminelli. Roma 1590. III. Ediz. Lucca 1843. S. 93, und Nicolai Tegrimi, Castruccii Antelminelli Castracani Lucensis Ducis Vita. Mutinae 1496. (Muratori, Rer. Italic. Script. XI. col. 1328.)

Lucchino, Giovanni und Azzo selbst, aus den furchtbaren Kerkern von Monza zu befreien, wo Ludwig der Bayer sie mehr als acht Monate gefangen hielt; Castruccios Gebiet versprach dem befreiten Herrn von Mailand die sicherste Zuflucht, und als Galeazzo starb (6. August 1328), fand Azzo als sein Nachfolger in dem früheren Waffengefährten den zuverlässigsten Bundesgenossen[1]).

Besser als sein Vater verstand Azzo die Zeitverhältnisse für sich und sein Land zu nutzen. Zunächst trug ihm eine Geldverlegenheit Ludwigs des Bayern im Januar 1329 das Reichsvikariat ein. Das war freilich nur ein erkaufter Rechtstitel für seine Herrschaft, — der Preis belief sich auf 60000 Goldgulden — Azzo aber wusste dieselbe fest zu begründen, indem er sich ihrer in Wahrheit wert zeigte. Als Johann XXII. durch das Breve vom 15. September 1329 Mailand vom achtjährigen Bann befreit hatte, verlor dies Verhältnis zu dem ohnehin machtlos gewordenen Kaiser seine Bedeutung, aber Azzo blieb trotzdem Herr von Mailand, ja nunmehr empfing seine Stellung erst den rechten Boden, denn jetzt (14. März 1330) ward ihm die Signorie vom Consiglio Generale selbst übertragen.

Neun Jahre übte er sie aus, und diese Zeit bildet ein ruhmvolles Blatt in der politischen wie in der sozialen Geschichte der lombardischen Hauptstadt.[2]) Waffengewalt und Verträge vergrösserten Azzos Machtgebiet gleichermassen. Durch eine ungemein kluge Politik gewann er Piacenza, scheinbar für den Papst, in Wirklichkeit für sich selbst, zurück. In der Zeit seines höchsten Ruhmes standen Mailand, Pavia, Cremona, Lodi, Como, Lecco, Bergamo, Treviglio, Crema, Borgo S. Donnino, Brescia, Vigevano, Vercelli und Piacenza unter seiner Botmässigkeit. Sein Sieg über seinen aufständischen Vetter Lodrisio bei Parabiago (21. Febr. 1339) war so glänzend, dass man glaubte, der heilige Schirmherr von Mailand, S. Ambrogio selbst, habe mit einer Geissel am Kampfe teilgenommen, um Azzos gute Sache zu verteidigen. Als er sich vollends nach dieser ungewöhnlich blutigen Schlacht ganz gegen den Brauch mit der Gefangenschaft seines Gegners begnügte, ohne ihn auch nur zu — foltern, war seine Popularität bei Freund und Feind gesichert.

Auch auf gute Verwaltung und auf die Verschönerung seines Landes war er eifrig bedacht. Die Chroniken berichten von seiner Fürsorge um die Befestigung Mailands, um Strassen- und Brückenbau. In der Mailänder Kunstgeschichte endlich giebt er der ersten zukunftsvollen Epoche mit Fug und Recht den Fürstennamen. Die Beschreibung[3]) seines Palastes gemahnt einerseits an die von mittelalterlichen Dichtern entworfenen Idealbilder einer Ritterburg, andererseits an die glänzendsten Pflegestätten der Renaissancekunst: aussen ein festungsartiger Bau, mit Türmen bewehrt, von Mauern umzogen; innen zahlreiche Wohnräume, und ein dem „Ruhm" geweihter Prunksaal, Zwinger für wilde Tiere, Vogelvolièren, Fischteiche mit Fontänen und Wasserkunst, mit Blumengärten, ja mit „Schiffen und Figuren" des kar-

[1]) Ueber dieses Freundschaftsverhältnis vergl. Moriggia, (Muratori, Rer. Italic. Script. XII.) Chronicon Modoetiense. Lib. III, Cap. 37 „pro fratribus . . operante Duca Castruccio, cui non pondus auri potuisset eripere bonitatem fidei illius, praedictorum fratrum de Vicecomitibus amico." Tegrimus sagt von Castruccio a. a. O. col. 1327: „Vicecomites Mediolanensium Principes adeo dilexit, tantoque mutui amoris fervore ab eis observabatur, ut nihil unquam magnum non communicato consilio egerint" und „Nec grave erat (scil. Castruccio) ad Vicecomites juvandos omnia agere; Florentinorum insidias, Pontificis, Robertique Regis potentiam, in solum Castruccium intentas, ut laborantibus amicis subveniret, nihili faciebat, dijudicans in amicis Regni, et Imperii firma praesidia." — [2]) Vergl. besonders Fiamma, De rebus gestis Azonis Vicecomitis. (Muratori, Rer. Italic. Script. XII.). — [3]) Vergl. Fiamma a. a. O., col. 1011 f.

thagischen Krieges![1]) — Da mochte in der That ein anderer Geist walten, als zur Zeit Galeazzos, dem das raffinierte Werk seiner Grausamkeit, der Kerker zu Monza, selbst so verhängnisvoll geworden!

Wo Azzo die Anregung hierzu empfangen, kann nach dem Obigen kaum fraglich erscheinen. Toscana, vor allem Lucca, die Stadt Castruccios, dann Pisa, und wohl auch Florenz selbst, waren ihm wohlbekannt. Toscana beeinflusste seine Kunstpflege, toscanische Künstler wählte er zur Ausführung seiner Pläne. Sein Hofarchitekt, Magister Franciscus de Pecoraris,[2]) der Schöpfer des graziösen Backsteinturmes von S. Gottardo, möglicherweise auch der Erbauer des Palastes, war freilich ein Cremoneser, die Ausschmückung jenes „Salone" seines Palastes als „Tempel des Ruhmes" aber übertrug er einem Florentiner Maler, und zwar dem grössten seiner Zeit: Azzo Visconti hier neben Herkules, Hektor, Aeneas, Attila und Karl dem Grossen zu verherrlichen, war bekanntlich eine der letzten Aufgaben Giottos.

Azzos architektonische Schöpfungen, vor allem der Palast und die angrenzende Kirche, mussten auch den Bildhauern dauernd Arbeit bieten. Von einzelnen besonders beachtenswerten Skulpturen berichtet Fiamma, so von dem Brunnen, der jenen Fischteich im Hof des Palastes speiste: vier Löwenköpfe als Postament einer Säule, welche die Statue eines Engels mit der Visconti-Schlange trug.[3]) Einzelnes, wie der aus vergoldeten Kupferplatten zusammengefügte S. Michael auf der Turmspitze von S. Gottardo, blieb erhalten. Auch von dem hervorragendsten, mit Azzos Namen unmittelbar verbundenen Monument, von seinem Grabdenkmal, das ursprünglich in S. Gottardo und zu Verris Zeiten beim Grafen Carlo Anguissola stand, werden im Palazzo Trivulzio stattliche Fragmente bewahrt.

Wem fielen diese plastischen Aufgaben zu, wer war in dieser ersten Blüteperiode der Kunst zu Mailand in den Tagen Azzo Viscontis neben dem Architekten Francesco Pecorari und neben dem Maler Giotto der hervorragendste Bildhauer?

Über diese Persönlichkeit kann kein Zweifel herrschen: ihren Namen nennt, zugleich mit dem Todesjahr Azzo Viscontis das bedeutendste plastische Werk des Trecento in Mailand, ja eines der reichsten in ganz Oberitalien, die Arca des S. Pietro Martire in S. Eustorgio: Giovanni di Balduccio da Pisa.

Vasari erwähnt ihn nicht, gleichzeitige litterarische Nachrichten über ihn sind nicht bekannt, seine kunsthistorische Würdigung bleibt daher lediglich auf das Studium seiner Werke angewiesen.[4])

---

[1]) Vergl. Fiamma a. a. O. „Ex uno latere Fontis prominet claustrum pulcherrimum, ubi sunt naves, & aliae figurae Punicum bellum designantes." — [2]) Vergl. Luigi Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza. Milano 1859, I, S. 1 ff. — [3]) Vergl. Fiamma. a. a. O., Col. 1012. „una columna erecta obtua, in cujus summitate est unus Angelus habens in manu Vexillum cum Vipera, sub cujus pedibus sunt quattuor ora Leonum, unde Fons subrepens ad ima demergitur." Die in Aussicht genommene Reiterstatue Azzos bei Sa. Maria Maggiore gelangte nicht zur Ausführung. — [4]) Monographische Vorarbeiten über ihn bieten besonders Luigi Calvi, a. a. O. I, S. 11 ff. und Michele Caffi, Nanni Pisano Scultore; Archiv. Stor. Lombardo XVIII, 1886, S. 130 ff.

I. Giovanni di Balduccio da Pisa.

DAS GRABDENKMAL DES S. PIETRO MARTIRE.

Fra Pietro da Verona, der energische Inquisitor in der Lombardei unter dem Mailänder Podestà Oldrado da Tresseno, hatte die nimmer rastende Thätigkeit[1]) für den Dominikanerorden selbst als Leiche fortgesetzt. Sein Tod — er fiel am 6. April 1252 bei Barlassina, auf der Strasse zwischen Mailand und Como, durch gedungene Meuchelmörder — war zu einem Ereignis von politischer Bedeutung geworden. Unter gewaltigem Zulauf ward der Leichnam nach seiner ersten Aufbahrung in S. Simpliciano vor Mailand in feierlicher Prozession nach S. Eustorgio überführt. Die allgemeine Stimme verlangte die Bestrafung der Verschworenen, und als der eine der beiden bald entdeckten Mörder aus dem Gefängnis entkam, stürmte man den Palast des Podestà. — Und der Orden wusste dies gut zu nutzen: es war nicht minder ein Akt der politischen Klugheit als der Pietät, dass man das Opfer der „Ketzer" mit der Märtyrerkrone schmückte und zum Heiligen erhob. Als nach Beendigung des Prozesses der Erzbischof unter grosser Gefolgschaft gen Perugia gezogen war, um dort bei Papst Innocenz IV. persönlich die Kanonisation des Ermordeten zu erwirken, und dieselbe am 25. März 1253 in der That erfolgte, waren Popularität und Macht der Dominikaner in Mailand fester begründet, als zu Lebzeiten ihres glaubenseifrigen Führers. Sein Leichnam wurde, gelegentlich des im Konvent von S. Eustorgio abgehaltenen Provinzial-Kapitels auf dem Platz vor der Kirche prächtig aufgebahrt, der Mittelpunkt einer volkstümlichen Feier und blieb auch nach seiner Einsargung in einen schlichten Marmorschrein in S. Eustorgio das Ziel zahlreicher Bittgänger. — Mit diesem Schrein hatte es eine eigene Bewandtnis.[2]) Fra Pietro hatte ihn einst in S. Simpliciano gesehen und zum dortigen Abte geäussert, dass man ihn einmal zur Aufnahme heiliger Gebeine verwerten

---

[1]) Ueber Fra Pietros Wirksamkeit, seine Ermordung und ihre politischen Folgen vergl. die Schilderung bei Giulini, Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della Città e della Campagna di Milano ne' secoli bassi. Milano, 1760 VIII, S. 96 ff. u. S. 107 ff. — Vergl. die knappe Darstellung bei Merula, Antiquitatis Vicecomitum libri X. Mediolani 1630: „Petrus Veronensis nefarii sacri & abominatae opinionis inquisitor Mediolanum venit, hic pro magistratu & imperio diligentius de impio crimine inquirere coepit. Vita mores & doctrina per populos admirationi erant. convicti plurimi penas publico iudicio dabant. Resistere scientiae non poterant. Miranda opera edebat. Ita relicta mala opinione bene sentire multi coeperant. Conjuratum est in hominis necem. Ili quorum opinio stare non poterat, percussorem subornant, qui fortem rectae fidei propugnatorem tertio kl. maias a Novocomo Mediolanum repetentem in nemore apud Barlassinam duplici vulnere confodit." Vergl. auch den Aufsatz im Archiv. Stor. Lombardo, IV, 1877, S. 790 ff.: „Processo per l'uccisione di S. Pietro Martire", und neuerdings Beltrami, „La Cappella di San Pietro Martire" im Archiv. Stor. dell' Arte V, 1892. Fasc. IV, S. 267 ff. — [2]) Vergl. hiefür und für das Folgende die den massgebenden Quellen entlehnte Schilderung bei Latuada, Descrizione di Milano. Milano 1737. III, S. 209 ff.

könne. Begreiflich, dass der Abt, in dessen Kirche der Ermordete die erste flüchtige Aufnahme gefunden, nunmehr diesen Marmorschrein für die sterblichen Reste des neuen Heiligen bestimmte, begreiflich auch, dass man zuvörderst an einen Ersatz dieses erinnerungsreichen Grabmals nicht denken mochte. — So stand das letztere viele Jahrzehnte in S. Eustorgio, von einem schmiedeeisernen, mit Adlern und Löwen geschmückten Gitter umzogen, und seit 1312 durch Doppelsäulchen aus rotem Marmor vom Kirchenschiff geschieden.[1]) — Erst 1335,[2]) dreiundachtzig Jahre nach dem Tode Fra Pietros, beschloss man, den schlichten Sarkophag durch ein seinen Inhalt augenfällig verkündendes Denkmal zu ersetzen. Hatte doch S. Eustorgio inzwischen die Anwartschaft erhalten, dereinst das Pantheon der vornehmen Geschlechter Mailands zu werden, denn die Grabstätten ausserhalb und innerhalb seiner Mauern waren an Wert wesentlich gestiegen, seitdem ihnen das neue Heiligengrab Schutz und Weihe bot. So durfte man von S. Pietro eine gewisse Entschädigung für den früheren Verlust der kostbarsten Reliquien, der Gebeine der drei Magier, erhoffen, welche man lange zuvor auf Befehl Kaiser Barbarossas an den Kölner Dom abgetreten hatte. Die glücklichen Verhältnisse Mailands unter Azzos Regierung waren geeignet, einen Plan zu fördern, der ferner auch die Popularität der Visconti nur steigern konnte, denn diese wandten der Kirche S. Eustorgio besondere Fürsorge zu, und einer der ihren, der Erzbischof Giovanni, ergriff zur Errichtung des neuen Denkmals für die erkorene Grabkirche seines Geschlechts die Initiative.

Bei dieser Vereinigung kirchlicher und politischer Interessen erscheinen die hohen Anforderungen, die man an das künftige Monument stellte, völlig erklärlich. Nicht nur ein reicher Marmorschrein für die Gebeine S. Pietros, sondern ein Palladium des Dominikanerordens zu Mailand sollte erstehen. Massstab und Vorbild[3]) bot hierbei das Denkmal des Ordensstifters selbst, jener gewaltige Kastensarkophag in S. Domenico zu Bologna, der sich damals noch in der Confessio befand.

Auch dessen Bildschmuck von der Hand des grossen Pisaners und seines Schülers verherrlicht im Ordensstifter gleichzeitig den Orden selbst. S. Domenicos historische Wirksamkeit — so lehren seine Reliefs — ist nur die Folge des göttlichen Willens. Die Apostelfürsten selbst haben ihn berufen, und im Traumbild erscheint er dem Papst als die von Gott gesandte Stütze der sinkenden Kirche; überirdische Hilfe macht ihn zum Wunderthäter; die Schilderungen aus dem Leben seines Schülers, des B. Reginaldo, rühmen die Fortpflanzung und den segensvollen Einfluss seiner Lehren.

Ähnlich am neuen Denkmal des S. Pietro Martire in Mailand, wo Aufbau und Bildschmuck noch in voller Ursprünglichkeit erhalten sind! Zweifellos liegt dem Ganzen ein sorgfältig durchgearbeiteter Plan zu Grunde, welcher bezüglich aller Darstellungen von den Auftraggebern entworfen wurde und sich nun aus dem Denkmal selbst zwanglos herauslesen lässt.

Zunächst sei eine ikonographische Beschreibung vorausgeschickt.

[1]) Vergl. Beltrami a. a. O. S. 270 und Tafel zu S. 269, welche den ehemaligen Standort, dem Seiteneingang der Kirche gegenüber, verzeichnet — [2]) Vergl. Benera, L'arca di San Domenico e Michelangelo Buonarroti. Bologna 1875, S. 8. — [3]) Vergl. Bonora a. a. O., S. 8 f. „i PP. del convento di Milano avendo intrapreso di fare ad onore di S. Pietro Martire un sepolcro che fosse in tutto simile a quello del P. S. Domenico, si esortano i religiosi a cercare limosine ed inviarle al futuro Capitolo." (Ordenscapitel zu London, 1335.)

Piò[1]) berichtet, dass der Domenico-Sarkophag ursprünglich von zwölf, zu je drei Paaren gruppierten Engeln getragen worden sei. In ähnlicher Weise ruht auch der Kastensarkophag S. Pietros auf acht Pfeilern, vor welchen die Statuen christlicher Tugenden stehen: an der jetzigen Frontseite Justitia, Temperantia, Fortitudo, Prudentia, an der Rückseite Oboedientia, Spes, Fides, Caritas.[2])

Ich führe hier tabellarisch die Hauptattribute der einzelnen Tugenden an:

„Yhustitia“:	Schwert (abgebrochen), Sanduhr, Krone.
„Temperantia“:	Zwei Gefässe, deren Inhalt mischend.
„Fortitudo“:	Löwenfell, Schild mit Darstellung der vom Meer umgebenen Erdscheibe mit den vier Winden.
„Prudentia“:	Drei Köpfe in verschiedenen Lebensaltern, Spiegel, Buch.
„Hobedientia“:	Joch auf dem Rücken, Buch, Blumenkranz.
„Spes“:	Füllhorn, Kopf emporgewandt.
„Fides“:	Doppelkreuz, Kelch.
„Caritas“:	Zwei Kinder am entblössten Busen, Flamme. Attribut abgebrochen; emporblickend.

Die konkaven, nach unten schmäler werdenden Basen dieser Statuen sind von je zwei Tier- oder Fabelgestalten[3]) — Löwen, Löwinnen, Sphinxen, Greifen, Drachen, Chamäleons — umgeben, welche andere Tiere oder Tierköpfe in ihren Pranken halten.

Den grossen, auf den Pfeilerkapitälen ruhenden Kastensarkophag selbst schmücken acht figurenreiche Reliefs, je eines an den Schmalseiten, zwischen den vor den Ecken aufgestellten Statuetten der vier Kirchenväter, je drei an den durch Statuetten der Apostelfürsten und SS. Thomas von Aquino und Eustorgio gegliederten Langseiten. Sie erzählen vom Leben und von den Wundern des Beigesetzten, gleich eindringlich, wie die Reliefs am Domenico-Sarkophag, aber doch schon mit etwas anderer Betonung. Das Historische tritt hier noch stärker hervor, als dort. Die Ermordung Fra Pietros, die Kanonisation, die Aufbahrung seiner Leiche, und ihre Überführung in die neue Arca werden nicht minder breit geschildert, als seine Wunderkraft, die mannigfache Gebrechen zu heilen wusste und selbst über die Elemente Macht gewann.

Vorderseite:
1) Die klagenden Ordensbrüder bahren die Leiche Fra Pietros auf; Krüppel suchen bei ihr Heilung.
2) Papst Innocenz IV. übergiebt den Dominikanern die Pietros Kanonisation enthaltende Urkunde. (Aufschrift: „Sanctorum Martirum Cathalago Duximus Ascribendum.“)
3) S. Pietro rettet ein vom Sturm bedrängtes Schiff.

Rechte Schmalseite: Überführung der Leiche in die neue Arca.[4])

---

[1]) Vergl. Piò, Delle vite degli huomini illustri di S. Domenico libri quattro. Bologna 1620, I, col. 119: (Pisano) „formò un nuovo sepolcro di candidissimo & finissimo marmo Levantino Greco, sostentato da dodici Angeli, tre per ogni quadro.“ — Vergl. auch Bonora a. a. O., S. 8. — [2]) Tugenden in dieser Art als Karyatiden zu verwerten, war bereits ein traditioneller Brauch. Ich erinnere nur an das berühmteste Beispiel, an Giovanni Pisanos Kanzel im Dom zu Pisa. An bedeutenden Grabdenkmälern jedoch findet sich diese Verwendung meines Wissens zuvor nicht. — [3]) Ihre Deutung im einzelnen, besonders in ihrem Verhältnis zu den Tugendfiguren über ihnen, wäre Aufgabe einer weitläufigen, ikonographischen Untersuchung, auf welche hier verzichtet werden muss. — [4]) Nach Beltrami (a. a. O. S. 272) zeigt dieses Relief die Loslösung des heiligen Hauptes vom Körper durch den Erzbischof Giovanni, vergl. Latuada, a. a. O. III. S. 227. Diese Deutung ist wohl zu speziell.

Linke Schmalseite: Pietros Ermordung. Er kniet vorn, mit tiefer Kopfwunde; zwei Engel tragen seine Seele gen Himmel. Hinten sein Genosse im Kampf mit den Mördern.

Rückseite: 1) Pietro heilt einen Stummen, indem er den Finger an dessen Mund legt.

2) Pietro predigt vor vielem Volk. Auf seine Fürbitte nahen Regenwolken, um die Dürre zu enden.

3) Heilung zweier in Betten ruhenden Kranken durch Auflegen von S. Pietros Kleidern.

Über jenen Heiligen-Statuetten stehen Personifikationen der Engelchöre: Angeli, Cherubim, Troni, Dominationes (Vorderseite), Virtutes, Potestates, Principatus, Archangeli (Rückseite).

Die hier fehlenden Seraphim findet man in den beiden Engelfiguren, welche zu Seiten Christi das ganze Denkmal krönen. Die Engelchöre sind in Jungfrauen verkörpert, deren Attribute hier meist der Deutung Gregors d. Gr. entsprechen.

„Angeli" (Gregor d. Gr.: „qui minora nunciant"): Mit der Rechten auf die Halbfigur eines Kindes zeigend, welches sie in der Linken emporhält.

„Cherubin" („qui scientia prae aliis eminent"): Aufgerolltes Schriftband und Buch.

„Troni" („in quibus sedens Deus judicia sua decernit"): Hält die von der Mandorla umschlossene Gestalt des thronenden Weltenrichters vor sich; in der Rechten: Schwert (abgebrochen).

„Dominationes" („quae officia regunt Angelorum"): Attribut rechts abgebrochen, in der Linken Kugel (?).

„Virtutes" („per quos signa et miracula fiunt"): Attribut abgebrochen.

„Potestas" („quae daemonum coercent potestatem"): Einen unten gelagerten Dämon an der Kette haltend.

„Principatus" („qui capitibus praesunt populorum"): In den Händen zwei kleine Burgen.

„Archangeli" („qui majora nunciant"): Schriftrolle.

oben: Seraphim („qui caritate prae aliis ardent"): Kandelaber (?).

Diese Engelstatuetten bilden die freien Krönungen des Kastensarkophages, dessen Walmdach hinter ihnen aufsteigt. Auch das letztere erhält an der Vorder- wie an der Rückseite figürlichen Reliefschmuck: je zwei sitzende Heilige, von je vier paarweise knienden Adoranten verehrt.

Die spezielle Deutung dieser Figuren ist zum Teil zweifelhaft. Die in der Mitte der Vorderseite mit scharfer Wendung nach rechts sitzenden bartlosen Männer in profaner Tracht, mit Schwert und Palme, würde man ohne die über ihnen angebrachte Inschrift wohl kaum als „S. Johannes" und „S. Paulus" erklären. Das zu ihrer Rechten neben zwei Kronen kniende Ehepaar wird durch die bei Latuada [1]) erhaltene Tradition als „König und Königin von Cypern" [2]) bezeichnet, die Adoranten zur Linken aber werden von Latuada als der von einem Geistlichen begleitete Kardinal Matteo Orsini, von andern (Luigi Calvi [3]) als Azzo Visconti und sein Oheim Erzbischof Giovanni erklärt. Auf die Deutung der an der Rückseite zu Füssen von „S. Caterina" und „S. Nicolaus" knienden Geistlichen verzichten auch die beiden genannten Autoren.

Als Krönung des Daches dient ein dreiteiliges Tabernakel, unter dem die Madonna mit dem Kinde zwischen SS. Domenico und Pietro Martire thront, während seine drei Pyramidendächer endlich von den Statuetten des segnenden Erlösers zwischen zwei Seraphim überragt werden.

---

[1]) a. a. O., III, S. 214. — [2]) Ugo IV. und Alisia von Cypern hatten 300 Golddukaten zum Denkmal gestiftet. — [3]) a. a. O., I, S. 16.

Unschwer lässt sich dieser reiche Bildschmuck im Geist einer Dominikanerpredigt in inneren Zusammenhang bringen und deuten: die als Karyatiden dienenden allegorischen Frauengestalten über den Tieren und Fabelwesen sind die christlichen Tugenden, auf welche sich, allen Widersachern und Anfeindungen zum Trotz, Fra Pietros segensvolle Wirksamkeit stützte. Sein gottgefälliges Leben — so erzählt der Sarkophag — ward durch wunderthätige Kraft belohnt, aber er musste es durch das Schicksal der Märtyrer besiegeln. Ihm folgt die Trauer seiner Ordensbrüder und des gesamten Volkes, die höchste irdische Ehrenbezeugung durch die Kanonisation, die göttliche Anerkennung durch Übertragung seiner Wunderthätigkeit selbst auf seine Reliquien. So geniesst der Tote göttliche Freuden: die Engelchöre leiten zu seiner Apotheose über, die ihn am Thron der Madonna zeigt, auf gleicher Stufe mit dem Ordensstifter selbst! —

Dem Gedankenreichtum des Bildschmuckes entspricht seine Ausdehnung. Man zählt 19 grössere und etwa 200 kleinere Gestalten. Auch das Material ist ungewöhnlich kostbar: mit alleiniger Ausnahme der aus rotem Veroneser Marmor gearbeiteten Pilaster und ihrer Sockel, carrarischer Marmor von seltener Reinheit, der stellenweise reiche Vergoldung trägt. Die Kosten schätzt Latuada auf etwa 2000 Golddukaten, die Arbeitszeit auf drei Jahre.[1])

Aber dies alles ist Verdienst der Auftraggeber, nicht des Künstlers; so sehr es den heutigen Gesamteindruck des Denkmals beeinflusst: für die kunsthistorische Untersuchung muss es hier in den Hintergrund treten, für sie kann vielmehr nur das Verhältnis des Werkes zu den früheren und gleichzeitigen Skulpturen der Lombardei und zu den übrigen Schöpfungen seines Meisters den Ausgangspunkt bilden. Einer solchen Würdigung hat der Künstler selbst den Weg gewiesen, indem er auf die Vorderseite des übrigens an Inschriften ungewöhnlich reichen Monuments die Worte setzte:

„MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIS: SCULPSIT HANC ARCHAM: ANNO DOMMINI (sic.) MCCCXXXVIIII."

Neben dem Pietro-Denkmal sind bislang nur drei Werke bekannt, welche den gleichen Künstlernamen tragen. Zwei von ihnen — das dritte ist fast gänzlich zerstört — führen nach Toscana: das Grabmonument des Guarnerio di Castruccio degli Antelminelli in S. Francesco zu Sarzana und die Kanzel im Oratorio della Misericordia in S. Casciano bei Florenz. Da beide Arbeiten zweifellos vor dem Mailänder Heiligengrab entstanden sind, hat die Beurteilung des letzteren zunächst von ihnen auszugehen.

Nicolaus Tegrimus,[2]) der Biograph des grossen Castruccio Castracane degli Antelminelli, meldet, dass von dessen vier Söhnen der jüngste, Guarnerio, in zartester Kindheit, kaum ein Jahr alt, gestorben und in S. Francesco bei Sarzana

[1]) Die Übertragung erfolgte 1340. Vergl. u. a. Fiamma, De rebus gestis Azonis. a. a. O. Col. 1035. Über die späteren Schicksale des Monumentes und seine heutige Aufstellung in der Cappella Portinari vergl. Beltrami a. a. O. — [2]) Vergl. Castrucci Antelminelli Castracani Lucencis Ducis Vita. Mutinae 1496. Muratori, Rer. Italic. Script. XI. Col. 1326. Die Söhne Castruccios sind: „Henricus, Valeranus, Joannes, Guarnerius ... quorum ultimus infans, adhuc ante annum patris mortem moriens praecessit, ejusque corpus marmoreo tumulo apud Sarzanam in Divi Francisci Templo, quod extra muros est, conditum, carminibus & pueri nomen, & patris dignitates attestantibus in eo exsculptis."

in einem Marmorgrab beigesetzt worden sei. Die entsprechende Angabe bei Aldo Manucci[1]) liesse darauf schliessen, dass dieser Knabe um 1321 starb. Die Künstlerinschrift lautet:

HOC OPUS FECIT IOH̄S BALDUCCH D̄ PĪS.

Schon der erste Blick zeigt die Verwandtschaft mit Grabmonumenten der Pisaner Schule. Der Aufbau ist echt pisanisch: ein Kastensarkophag mit der Grabfigur unter einem von zwei Engeln gelüfteten Baldachin, der seinerseits ein Tabernakel mit einer Madonnenstatue trägt. Der Sarkophag fusst durch zwei gelagerte Löwen auf einer von drei Doppelkonsolen getragenen Sockelplatte und wird samt seiner Bekrönung von einem aus zwei Säulen und gotischem Giebel bestehenden Wandvorbau umschlossen. Die Pisaner Schule tritt auch bei der Stilkritik des Einzelnen sofort hervor. Schon die Technik, die vielfache Anwendung des Bohrers an den Haarpartien, an den Gewandsäumen, am Ornament, wo die Bohrlöcher noch völlig zu Tage stehen, liesse über diesen Schulzusammenhang keinen Zweifel. Für den Typus der Engel in ihrer gegürteten, bestickten Tunika, für denjenigen Mariae und des Täufers, deren reliefierte Halbfiguren neben dem Schmerzensmann die Front des Sarkophages schmücken, für die beiden Löwen mit ihren kleinen Körpern und grossen Köpfen, die Säulenkapitäle mit ihren Masken, die Doppelkonsolen mit ihren stattlichen, von Voluten überragten Blättern — für alle diese Details bieten die Pisaner Denkmäler aus dem zweiten Drittel des Trecento zahlreiche Analogien. Gleichzeitig aber gewinnt man die Überzeugung, dass der Schöpfer dieses Werkes sich nicht nur mit keinem der Pisaner Hauptmeister irgend zu messen vermag, sondern, noch selbst unfertig und befangen, hier wohl eine der frühesten Proben seines Könnens ablegt.

Monument des Guarnerio degli Antelminelli in S. Francesco zu Sarzana.

Am anziehendsten ist die Grabstatue. Der Knabe scheint nur zu schlafen. Den kleinen Körper hüllt eine leichte, bis zur Brust reichende Decke ein, welche auch die eng am Leib anliegenden Arme bis auf die Schultern umschliesst. Der auf hohem Kissen ruhende Lockenkopf ist ein individuelles Kindergesicht mit rundlichen Formen und freund-

[1]) Vergl. Le Azioni di Castruccio Castracane degli Antelminelli descritte da Aldo Manucci. (Roma 1590.) Terza Edizione. Lucca 1843, S. 64. Castruccio selbst starb am 23. September 1328 und wurde in S. Francesco in Lucca beigesetzt.

lichem Ausdruck, die Augen sind nicht ganz geschlossen. Auf die Sorgfalt der Arbeit deutet schon das reiche Muster am Obergewand mit wappengeschmückter Spange, und die zierliche Borte der Decke.

Auch die beiden Engel, welche, stark vorwärts geneigt, den Vorhang mit beiden Händen auseinanderhalten, sind kindlich liebenswürdige Figuren, ihr Unterkörper samt den Füssen verschwindet freilich gänzlich hinter der steif herabfallenden Stoffmasse der Gardine. Etwas Kindliches hat auch die Madonna oben, in ihrer untersetzten Gestalt, und in ihrem Gesicht mit dem kleinen Mündchen. Freundlich wendet sie den Kopf dem etwas ungeschickt auf ihrem linken Arm sitzenden, völlig bekleideten Jesusknaben zu. Die Statuetten der drei Engel am Giebel, von denen die beiden an den Fusspunkten betend emporblicken, während derjenige an der Spitze als Schildhalter mehr heraldisch aufgefasst ist, gleichen im Typus ihren Genossen an der Bahre. Die drei Halbfiguren am Sarkophag haben nicht nur in ihren Beischriften[1]) und in ihren grossen, reichen Heiligenscheinen, sondern auch in ihrer ganzen Auffassung etwas ausgesprochen Archaisches.

Der Schmerz der Madonna wird in völlig schematischer, in der Pisaner Schule traditioneller Art durch Emporziehen der Mundwinkel und Zusammenziehen der Augenbrauen wiedergegeben, sorgfältig, aber ohne feineren, psychologischen Ausdruck. Der Mund selbst ist hier breit, fast viereckig, stark vertieft, die Gesichtsfläche hart. Das lockenumwallte Haupt Christi, mit regelmässigen, aber geistlosen Zügen, ruht auf zu breiten Schultern; auch die Arme sind überkräftig.

Anziehender sind die Halbfiguren an den Schmalseiten, links S. Francesco, rechts Sa. Caterina. Besonders die letztere ist beachtenswert: hohe Stirn, kurze, gerade Nase, kleiner Mund bei starkem, mit tiefem Einschnitt versehenen Kinn, kennzeichnen ihr freundliches Kindergesicht. Im übrigen zeigen auch die rein decorativen Teile, wie die äusserst harmlosen Löwen und das völlig Pisaneske Ornament, einen noch wenig geschulten Künstler.

Reifer erscheint Giovanni di Balduccio an seiner durch die gleiche Inschrift beglaubigten Kanzel in S. Casciano.

Die niedrige, einschiffige, dem Filialkloster der Dominikaner von Sa. Maria Novella zu Florenz zugehörige Kirche Sa. Maria del Prato, in der „Terra di S. Casciano", jetzt das „Oratorio di Misericordia", bedurfte einer nur winzigen Kanzel, die denn auch lediglich aus einem von aussen zugänglichen, balkonartigen Wandvorbau besteht.

Seine rechteckige Bodenplatte ruht auf zwei stattlichen Konsolen, seine drei Brüstungswände werden durch quadratische Relieftafeln gebildet, die von glatten Streifen grünen Marmors eingefasst sind; als Bekrönung dient ein schmales Gesims über niedrigem Zahnschnitt.

Der Bildschmuck beschränkt sich auf vier Figuren: an den beiden Feldern der Front links der Engel Gabriel, rechts Maria am Betpult, an den Schmalseiten die Brustbilder SS. Domenicos und Pietro Martires, alle Gestalten etwa ein drittel lebensgross, in starkem Hochrelief wiedergegeben. Dank dieser Einschränkung des Ornamentes zu Gunsten weniger architektonischer Formen und grosser Gestalten

[1]) MATER SVM HVIVS — REDEMPTOR — ATQ̄ DILECTVS.
MARIA VOCOR — SVM IHESVS — ET EGO IOH̄NES.

ist der Gesamteindruck ungewöhnlich schlicht und vornehm, ein Lob, welches man dem Guarnerio-Monument wahrlich nicht spenden kann. Für das Verhältnis der beiden Werke zu einander wird dies auch in einem anderen Sinne bezeichnend, auf welchen bereits der Wortlaut der Künstlerinschrift hindeutet: am Grabdenkmal zu Sarzana steht lediglich der Name des Verfertigers, hier empfängt er das Beiwort „magister“:

HOC OPVS FECIT IOHS BALDUCCII MAGISTE D PIS.

In der That spricht hier im Gegensatz zu jenem Jugendwerk bereits ein ausgereifter Künstler mit ausgeprägter Eigenart, deren Keime freilich auch dort unverkennbar sind: die dortige Liebenswürdigkeit ist geblieben, die Sorgfalt gesteigert, die Unbeholfenheit aber fast ganz überwunden.

Weit eingehender als am Grabmal lässt sich Giovannis Kunst hier prüfen. Ihre anziehendste Schöpfung ist zweifellos die Madonna. An einem stattlichen, mit grosser Blumenvase geschmückten Lesepult, auf breitem, mit einem Kissen bedeckten Sessel vor einem Vorhang sitzend, nimmt sie die Botschaft demutsvoll entgegen. Das Betpult ist mehr attributive Beigabe, als notwendiges Requisit: auch ohne dasselbe bliebe ihre Haltung verständlich, denn eine plötzliche Unterbrechung der frommen Lectüre ist nicht angedeutet. Ruhig wendet sie ihr Haupt mit leiser Neigung dem Engel vor ihr zu, während sie die Rechte beteuernd an die Brust legt. Auch die Bewegung Gabriels bleibt gemessen; kniend, mit erhobener Rechten, spricht er die Worte, welche das Schriftband in seiner Linken enthält. — Sichtlich kennzeichnet diese Madonna die Fortbildung des an der Sa. Caterina des Guarnerio-Monumentes beginnenden Frauentypus.

> Die Züge sind nah verwandt, Nase und Mund jedoch von feinerem Schnitt. Die Augen bleiben schmal und geschlitzt, aber ihr Blick empfangt durch hochgeruckte schwarze Augensterne die bestimmte, dem Engel zugewandte Richtung. Ganz trefflich ist der Hals und sein Übergang in das langliche, aber volle Gesichtsoval durchgearbeitet. Über die hohe, breite Stirn legen sich glatte Haarsträhnen, den Hinterkopf deckt ein mit zierlichem Saum versehenes Schleiertuch. Gestickte Borten schmücken auch das weite Obergewand und den Rock, deren reiche, tiefunterschnittene Falten genaues Studium eines Modelles und eine anerkennenswerte technische Fertigkeit bezeugen. Den Hauptfehler, die scheinbar unnatürliche Kleinheit der Extremitäten, hat die bei der Vorderansicht im Relief notwendige Verkürzung des Unterkörpers verschuldet; auch die Stellung der Beine ist wenig glücklich.

Den junonischen Frauen Niccolos und der Majestät derjenigen Giovanni Pisanos bleibt diese Maria fern, ihnen gegenüber scheint sie hausbacken, aber die Liebenswürdigkeit der ganzen Erscheinung, die durch den der Situation entsprechenden Ausdruck demütiger Hingabe nur erhöht wird, erleidet hierdurch nicht Abbruch Gabriel erinnert sowohl durch seinen Kopftypus wie durch seine Tracht noch stark an die Engelgestalten neben der Bahre Guarnerios, jedoch ist das Gesicht individueller, sein Ausdruck, besonders durch den leicht geöffneten Mund, weit lebhafter geworden, und die treffliche Behandlung des Faltenwurfs bekundet einen wesentlichen Fortschritt. — Von den beiden rein statuarisch aufgefassten Heiligen an den Seitenflächen fesselt zunächst die würdevolle, ja vornehme Mönchsgestalt S. Pietros, während S. Domenico durch seine etwas eigenartige Haltung — das Haupt ist leicht zurückgeneigt, der Blick jedoch nach links aufwärts gerichtet — wenigstens für den ersten Eindruck verliert.

Bei näherem Studium zeigt sich dieser allgemeingültige Fortschritt gegen das Guarnerio-Denkmal auch in vielen Einzelheiten. Schon die Behandlung des Reliefstils offenbart einen gereiften Künstler.

Es ist das starke Hochrelief der Pisaner Schule. Der Kopf der Madonna tritt fast in voller Körperlichkeit heraus, obschon er noch mit dem Fond verbunden bleibt. Stellenweis finden sich technische Kühnheiten, wie z. B. die gänzliche Trennung der Lilie S. Domenicos vom Reliefgrund. Der Bohrer ist weit feiner verwendet, als in Sarzana: am Lockenhaar Gabriels sind die Bohrlöcher stehen geblieben, um die einzelnen Strähnen schärfer zu trennen, am Bart S. Pietros aber sind sie ganz verarbeitet. Flüssig und weich sind die Falten behandelt. In den jugendlichen Gesichtern Mariae und Gabriels ist die Fläche weich geglättet, an Haupt und Händen S. Domenicos jedoch gleich trefflich belebt, wobei die Falten und Furchen freilich etwas Striemenartiges erhalten haben.

Jede einzelne Gestalt gewinnt, je länger man sie betrachtet, durch die ungemein liebevolle, minutiöse Arbeit, welche auch die Beigaben nicht vergisst.

Man beachte beispielsweise, wie sorgsam am Haupte S. Pietros die Haarstellen durch winzige Löcher wiedergegeben sind. — Gewandsäume und Heiligenscheine werden hier noch reicher und feiner detailliert, als am Guarnerio-Denkmal. Bücherpult und Vase neben Maria stehen auf einem höchst zierlich gearbeiteten Schränkchen mit leicht geöffneter Thür, Deckel und Schliessen an den Büchern der beiden Heiligen sind mit feinem Flachornament geschmückt, und welche Mühe verwandte der Künstler auf die Reliefbuchstaben am Schriftband Gabriels und am Gebetbuch Mariä![1])

Das Ergebnis der Stilkritik, nach welchem dieses Werk zunächst zweifellos später als das Grabmal zu Sarzana zu datieren ist, wird durch die quellengemässe Lokalforschung[2]) bestätigt. Diese Kanzel dürfte kurz nach 1330 entstanden sein.

1339 finden wir den Namen des gleichen Künstlers an dem prächtigen Marmorgrab des S. Pietro Martire in S. Eustorgio. Was führte den in Toscana thätigen Pisaner nach Mailand?

Eine Antwort auf diese Frage giebt das oben geschilderte Freundschaftsverhältnis zwischen Castruccio degli Antelminelli und Azzo Visconti. Die Annahme, Castruccio habe den Schöpfer des Grabdenkmals seines Söhnchens dem Freunde empfohlen, dieser das Werk wohl auch selbst gesehen und den Meister in Toscana

---

[1]) Auch die grosse, denen des Grabmals zu Sarzana fast völlig gleiche Konsole rechts ist sehr sorgsam durchgearbeitet. Die Mitte des Akanthusblattes an ihrer seitlichen Aussenfläche ziert ein jugendliches Profilköpfchen, rein dekorativ verwertet, wie die Masken an den Säulenkapitälen des Guarnerio-Monumentes. Die Konsole links ist aus macigno, später hinzugefügt, eine rohe Handwerksarbeit.

[2]) Vergl. Istoria dell' Oratorio e della venerabile Arciconfraternita di Santa Maria della Misericordia della città di Firenze, scritta da Placido Landini, accresciuta, corretta e con note illustrata dall' Abate Pietro Pillori con brevi cenni sulle altre compagnie simili istituite in Toscana. Firenze 1843. Anhang: Istoria delle Principali compagnie di Misericordia istituite in Toscana ed affigliate a quella di Firenze. p. LVIII. Notizie storiche sulla confraternita di Misericordia di S. Casciano. p. LX.: „pulpito ... scolpito verso l'anno 1330." Während Milanesi (Vasari, I, S. 495, Anm. 2) und Luigi Calvi a. a. O., I, S. 12, die Kanzel später — letzterer freilich nur um ein Geringes — datiert, als das Grabdenkmal in Sarzana, wird das letztere bei Perkins, (franz. Ausg. von Haussoullier, Les sculpteurs italiens, Paris, I, S. 103; Historical handbook of italian Sculpture, London 1883, S. 40) erst nach der Kanzel genannt. Milanesi setzt den Tod Guarnerios 1322, die Errichtung des Grabdenkmals aber, auf die Grabschrift gestützt, erst nach 1328, nach dem Tod Castruccios selbst, an. In der That kann die Inschrift nach Massgabe der in ihr aufgeführten Titel Castruccios erst nach dem März 1328 entstanden sein. Calvi lässt Guarnerio gar erst 1332, also vier Jahre nach dem Tode des Vaters sterben. (Druckfehler?)

persönlich, vielleicht auch durch andere Arbeiten seiner Hand, kennen gelernt, ist durchaus wahrscheinlich. Als man die Angelegenheit des Heiligengrabes in die Hand nahm, mochte Giovanni bereits in Mailand selbst für Azzo thätig gewesen sein: zweifellos ist das Denkmal in S. Eustorgio seine bedeutendste Schöpfung, neben welcher die beiden Arbeiten in Toscana kaum wesentlich in Betracht kommen. —

Der Aufbau des Monumentes ist traditionell; seine Uebersichtlichkeit, die klare Gliederung, die wohl abgewogenen Verhältnisse der einzelnen Teile zu einander und zum Ganzen, bleiben das Verdienst des Künstlers, der in diesem Sinne keinem Bildhauer-Architekten des Trecento zu weichen braucht; nur wenige später zu behandelnde Denkmäler in der Lombardei können sich bei gleichem Reichtum einer gleich günstigen Gesamtwirkung rühmen. Das Ornament entspricht im allgemeinen dem Canon der Pisaner Schule, zeigt aber eine gewisse Armut der Erfindung und flaue Formen. So bietet das wenig ausladende, hohe Sockelgesims des Sarkophages eine unnötige Wiederholung gleicher Glieder, das Tabernakel trotz seiner reichen Ausstattung mit gewundenen Säulchen, mit Eckpfeilern, deren Felder mit rechteckig umrahmten Blättern geschmückt sind, mit genasten Spitzbogen, schlank aufragenden Fialentürmchen, Kriechblättern und Kreuzblumen, wenig energische, ja zum Teil verkümmerte Details. Nähere Prüfung offenbart zuvörderst eine wesentliche Verschiedenheit im künstlerischen Wert der einzelnen Teile. Weitaus am besten sind zweifellos die grossen Einzelfiguren, die „Tugenden". Von ihnen wird man auszugehen haben, um ein richtiges Bild von Giovannis Leistungsfähigkeit zu gewinnen, wobei der Vergleich mit verwandten Darstellungen von anderer Hand zunächst thunlichst vermieden, und nur die künstlerische Sprache der Gestalten selbst befragt werden möge.

Inhaltlich beschränkt sich dieselbe fast ganz auf gelehrte Allegorien, welche — dem Zeitgenossen geläufig — heute nur dem historisch geschulten Beschauer verständlich sind, die Deutung der einzelnen Figuren wäre ohne Attribut oder Beischrift meist unmöglich. Selbst ihre Haltung entspricht ihrem Wesen unmittelbar nur bei der emporblickenden „Spes" und bei der gebeugten „Oboedientia". Aber man darf nicht vergessen, dass es sich hier um eine der sprödesten Aufgaben der Plastik handelt: um die „Darstellung eines abstrakten Begriffs in menschlicher Gestalt". Von jeder dieser „Tugenden" einen unmittelbaren Ausdruck ihres Wesens erwarten, hiesse Unmögliches fordern; einzelnen von ihnen vermochte die Kunst aller Zeiten keine höhere Lebenskraft zu verleihen, als etwa den Vertreterinnen des Trivium und Quadrivium. Aber es wäre angesichts der Allegorien der Arca kein unbilliges Verlangen, dass zwischen den Repräsentantinnen der einzelnen Tugenden wenigstens ein Altersunterschied herrsche, dass ferner die „Fortitudo" selbstbewusster und stolzer aufträte, dass die „Liebe" sich in mütterlicher Fürsorge den Kindern an ihrem Busen zuwende — hier hat Giovanni di Balduccio versäumt, was er bei der „Spes" und „Oboedientia" sichtlich erstrebt, bei der „Temperantia", der „Prudentia" und der „Fides" wenigstens dem wohlwollenden Beschauer ermöglicht: in die Haltung seiner Gestalten eine Andeutung ihres Charakters zu legen. Den Köpfen vollends fehlt eine individuell-psychologische Charakteristik gänzlich. Es ist fast stets die gleiche schon am Guarnerio-Denkmal und an der Kanzel zu S. Casciano eingeführte Gesichtsform: ein zartes Oval mit trefflicher Andeutung des Knochengerüstes, breite, niedrige Stirn, lange, schmale, weit von einander abstehende Augen, deren Sterne durch

geschwärzte Löcher wiedergegeben sind, feine, gerade Nase, und lange, sehr schmale Lippen; es ist überall der gleiche „Ausdruck", dem man höchstens eine allgemeine, bisweilen durch ein leichtes Lächeln gesteigerte Liebenswürdigkeit zusprechen kann. — Wie der Kopftypus, so ist auch der Körperbau allen gemeinsam: auffallend schmalhüftig und schmalschultrig, mit kaum angedeutetem Busen, aber mit kräftigem Hals, im übrigen, mit Ausnahme einiger zu kurz geratener Arme, vortrefflich proportioniert.

Verschiedene Charaktere also bieten diese Figuren nicht. Es sind jugendliche Frauengestalten mit zartem Körper und regelmässigen, edlen Gesichtszügen, geschwisterlich verwandt. Aber dieser ihnen allen gemeinsame Grundtypus bleibt hieratischer Starrheit und schwächlicher Idealisierung gleich fern, und ebensowenig wird man von einer schematischen Auffassung sprechen dürfen. Die Tracht ist bei allen nahezu gleich, — lange Tunica, lang herabwallender Schultermantel, den auf der Brust ein Fürspan zusammenhält, dazu meist ein reicher Kopfschmuck mit Kronen, Kränzen oder Gebende — die Haltung zeigt gleichmässige Ruhe; aber diese Haltung ist bei jeder einzelnen Gestalt selbständig motiviert und bedingt ihrerseits selbständig Anordnung und Faltenwurf der Gewänder. Mit trefflichem Stilgefühl sind alle Figuren als Dienerinnen der gleichen decorativen Aufgabe einander nebengeordnet, streng statuarisch aufgefasst, aber nirgends steif, mit deutlicher Scheidung von Stand- und Spielbein, als Schmuck architektonischer Glieder ohne Andeutung architektonischer Funktion; mit nicht minder grossem Geschick aber wird — abgesehen von der Kopfhaltung der „Spes" und „Caritas" — jede Wiederholung der Bewegungsmotive vermieden, und der gleiche Grundaccord achtmal reizvoll und gefällig variiert. — Der Faltenwurf ist ähnlich, wie an den Figuren in S. Casciano, aber er wirkt ruhiger, denn er zeigt eine wohldurchdachte Beschränkung auf die Hauptmotive, und diese sind mit grosser Schärfe und Exaktheit und mit trefflichem Gegensatz zwischen dem leichteren Untergewand und dem meist schweren Mantel wiedergegeben. Ueberall spricht gleichmässig die sorgsamste Arbeit.

Dies ist allgemeingültig für alle acht Figuren, dennoch waltet auch zwischen ihnen ein Wertunterschied. Die vollendetste Gestalt ist zweifellos die „Temperantia".[1]) Sie zählt in der That zu den seltenen Schöpfungen, deren Bedeutung nicht nur historisch, innerhalb der beschränkten Leistungsfähigkeit ihrer Zeit, sondern absolut vor dem Urteil aller Zeiten besteht. An Anmut weicht sie wenigen Gestalten der italienischen Plastik. In leichten Falten umspielen Gewand und Mantel die zarten Glieder. Das Gesichtsoval und die typischen Züge sind hier von besonderer Feinheit, die leise Neigung des Hauptes wird hier psychologisch bezeichnend, und selbst die unzulängliche Wiedergabe der Augen mit den scheinbar gesenkten Lidern wirkt in gleichem Sinn, indem sie den Eindruck der Ruhe und Sanftmut erhöht. Mit welcher Liebe sind Kranz, Netz und Kopftuch ausgearbeitet, wie trefflich die das zierliche Mischgefäss haltenden Hände!

Am nächsten an Wert steht ihr die „Prudentia". Schon ihr Bewegungsmotiv verleiht ihr eigenen Reiz. Mit der Linken zieht sie den Mantel unterhalb der erhobenen Rechten, welche den Spiegel hält, vorn quer über den Unterkörper, so dass die Stoffmasse die feine, in der Längsrichtung gefältelte Tunica fast geradlinig durchschneidet. Ihr jugendliches, von einer starken Flechte umrahmtes Ant-

[1]) Vergl. das Titelbild.

litz ist nach links geneigt, der Blick dem Spiegel zugewendet, während die beiden andern Gesichter, das einer ältlichen und einer alten Frau, die Stelle des Hinterkopfes einnehmen und mit dem vorderen Antlitz durch die Anordnung jener Haarflechte so geschickt verbunden sind, dass die Seltsamkeit dieser Vereinigung kaum störend hervortritt. Der „Temperantia" an Anmut verwandt ist die Gestalt der „Fides", und bei der „Obœdientia" bietet für den Mangel gleicher Formenschönheit — wie schon erwähnt — die sinnfällige Charakteristik Ersatz. Gleichwertig in Bezug auf das Formale, wenn auch weit weniger ausdrucksvoll, stehen neben der Obœdientia die „Fortitudo" und die „Justitia", während „Spes" und „Caritas" durch die gewaltsam emporgewendeten Köpfe unruhig und selbst unschön wirken. Trotz dieser Verschiedenheiten wird man jedoch alle acht Figuren als künstlerisches Eigentum Giovanni di Balduccios ansprechen müssen, mögen ihm bei der Ausführung immerhin etliche Gehilfen zur Hand gegangen sein; vollends die Art, in welcher die allegorische Aufgabe gelöst ist, und das allen acht Gestalten gemeinsame Frauenideal, ist zweifellos seine persönliche Schöpfung.

Von den übrigen Statuen des Denkmals bleibt die grösste, die der Madonna, einerseits den Tugenden und andererseits der Maria an der Kanzel zu S. Casciano am nächsten. Wie bei dieser wird der Mangel an Hoheit durch innigen Ausdruck wett gemacht: mit sichtlicher Liebe weilt ihr Blick auf dem auf ihrem linken Knie in langem Kittel stehenden Christkind, dessen Brust sie mit der Linken umfängt. Auch die Engel scheinen dem Gabriel an der Kanzel blutsverwandt, vor allem der Vertreter der Angeli an der linken Ecke der Front, dessen liebenswürdige Züge durch den geöffneten Mund besonderen Reiz erhalten, und ebenso sind S. Pietro und S. Domenico im Tabernakel Doppelgänger der Figuren an den Seitenflächen der Kanzel. Selbst die nur flüchtig behandelten Engel zu Seiten des segnenden Erlösers auf den Spitzen der Dachpyramiden lassen bei einem Vergleich mit den ähnlich verwerteten Engeln des Guarnerio-Monumentes einen Fortschritt unverkennbar hervortreten. Dagegen sind die Heiligen-Statuetten am Sarkophag nur wenig erfreulich. Die Schmächtigkeit wird hier häufig zur Unnatur. Der Aufgabe, die Figuren proportional zu der durch den Sarkophag bestimmten Höhe zu bilden, war der Künstler offenbar nicht gewachsen: die Arme sind vielfach zu kurz, meist ängstlich an den Oberkörper angeschlossen, der Hals ist fast durchgängig zu lang; alle Formen haben etwas Eckiges, und die Köpfe sind meist nur wenig lebensvoll.

Auffällig ist, dass die beiden übereinander befindlichen Figuren an der linken vorderen Ecke des Denkmals, die Justitia und S. Ambrogio, weitaus das reichste Beiwerk — z. B. besonders zierlich gemusterte Gewandsäume — aufweisen, und dass auch der an gleicher Stelle befindliche Vertreter der Angeli seinen Genossen überlegen ist. Darf man hierin einen Fingerzeig für die Arbeitsteilung zwischen Meister und Gehilfen erblicken?

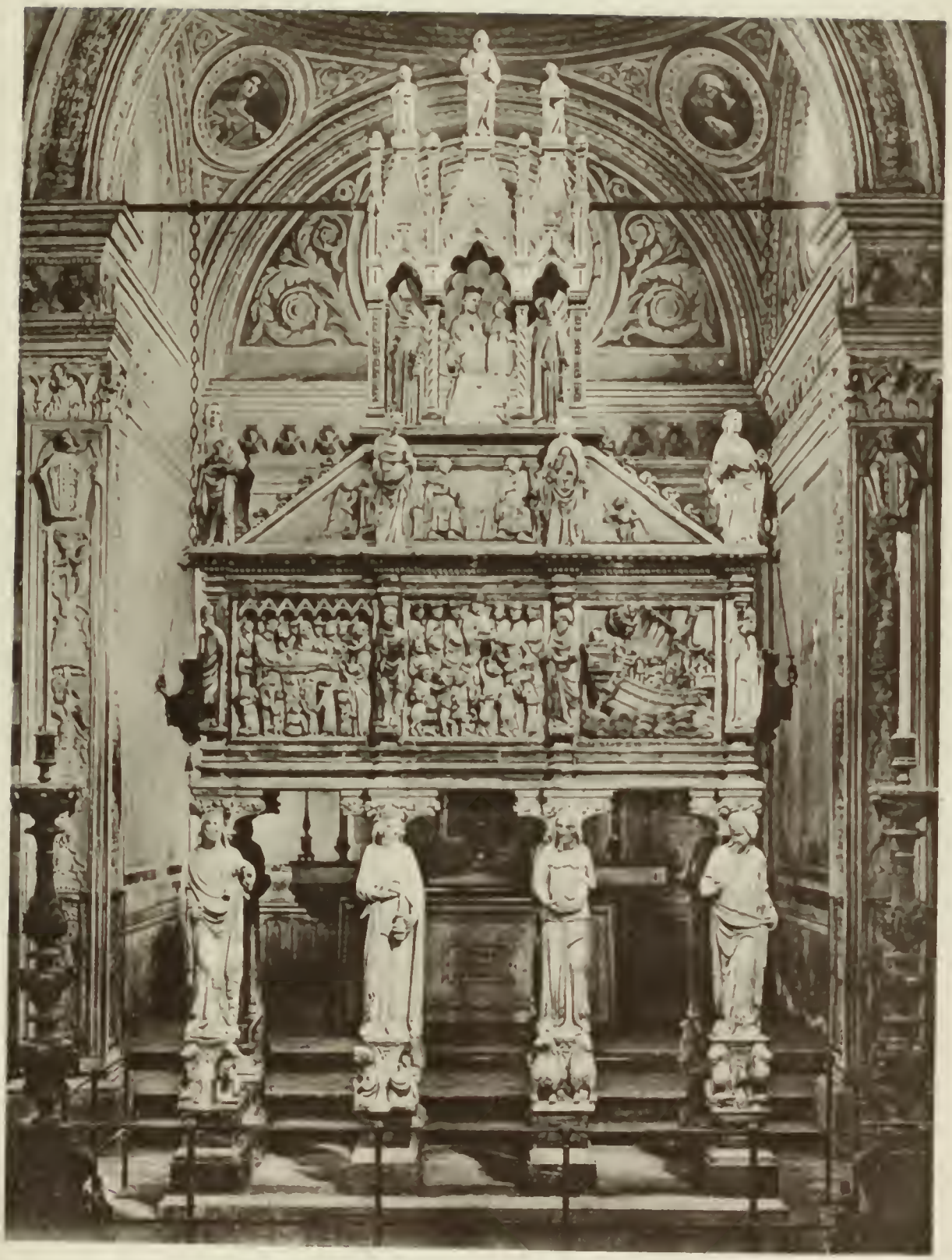
Zu einer weiteren Erörterung dieser Frage veranlassen auch die Reliefs, die unter sich ebenso ungleich sind, wie die Einzelfiguren. Zunächst freilich ist ihrer Würdigung vorauszuschicken, dass auch die relativ besten unter ihnen den geschilderten Hauptfiguren, besonders den Tugenden, durchaus nachstehen, dass also zwischen dem erzählenden Teil und den Existenzbildern ein wesentlicher Wertunterschied hervortritt.

Konzentrierung der Handlung auf wenige Träger ist nur selten, so in der

„Heilung des Stummen", die hierdurch einen wesentlichen Vorzug vor den übrigen Darstellungen erhielt, während die Ermordungsscene freilich unter der Kargheit der wenig geschickt verteilten Figuren leidet. Meist schlägt die Erzählung vielmehr einen breiten Ton an. Zu dem wunderthätigen Leichnam auf der Bahre führt der Meister eine ganze Schar von Krüppeln und Heilungsbedürftigen; bei der Errettung der Schiffer schildert er mit sichtlichem Behagen, wie die Matrosen auf Strickleitern am Mast emporklettern, die Taue ziehen, die Segel reffen; der Vordergrund am Relief der „Canonisation", zeigt — nur künstlerisch motiviert — Rosse, von Knappen geführt, und Hunde, die sich auch unter den Bettladen der Kranken auf dem letzten Relief der Rückseite finden. Aber diese Ausführlichkeit macht sich auf unmittelbare Kosten der dramatischen Kraft geltend. Wie völlig diese dem Künstler abgeht, zeigt die Scene der Ermordung. Andererseits spiegelt sich die liebevolle Breite der Schilderung auch in der schon in Giovannis Jugendwerken hervortretenden Sorgfalt der Detaillierung. Man beachte die genaue Wiedergabe der Schiffsteile, die geschmückten Pferdesättel, die reiche Musterung an den Bettdecken. Solche Akribie findet sich auch im Figürlichen, wo sie bisweilen treffliche Beobachtungsgabe verrät, besonders bei den klagenden Brüdern und Krüppeln an der Bahre und bei den Andächtigen in der Predigtscene. Unter den Gesichtern der Mönche darf man einige Porträts vermuten, und mit sichtlicher Schärfe sind beispielsweise auf dem Relief der „Canonisation" die beiden Trossknechte schon durch ihren Kopftypus von den Geistlichen unterschieden. Freilich hat diese Neigung zum Individualisieren die vielfach übertriebene Grösse der Köpfe verschuldet. Sehr sorgfältig sind auch die Tiere wiedergegeben, die Pferde mit ihren dicken Leibern und kurzen Füssen jedoch weit weniger glücklich, als die Hunde.

Der zunächst wenig günstige Gesamteindruck dieser Scenen, und besonders die vielfach linkische Haltung ihrer Figuren, erklärt sich vor allem aus der für Giovanni di Balduccio offenbar noch unüberwindlichen Schwierigkeit der Reliefdarstellung bei kleinem Massstab, zahlreichen Gestalten und starker Vertiefung des Grundes. Das Prinzip der Reliefbehandlung entspricht der Kanzel zu S. Casciano: ein starkes Hochrelief, ohne gänzliche Loslösung vom Fond. Bei der Heilung des Stummen und der Kranken, wo die Darstellung auf wenige, grosse Gestalten beschränkt bleibt, ist es nicht minder gut durchgeführt, wie in jener „Verkündigung"; bei der Ermordungs- und der Sturmscene empfängt das Relief durch den breiten Schauplatz einen anderen, mehr malerischen Charakter, bei den übrigen figurenreichen Darstellungen aber drängen sich die einzelnen Gestalten, erscheinen die Köpfe häufig unnatürlich herausgebogen und verrenkt, während die Körper zum Teil in der Marmorfläche verschwinden, entsteht mehr ein Ueber- als ein Hintereinander, wobei auch eine steife, reihenweise Anordnung der Figuren nicht immer vermieden ist. Dies sind Unzulänglichkeiten, welche in der Aufgabe selbst wurzeln, und jedenfalls nicht veranlassen dürfen, aus dem geringeren Wert der Reliefs den Statuen gegenüber ohne weiteres auf einen anderen Meister zu schliessen.

Dass aber bei der Ausführung neben Giovanni di Balduccio Gehilfen thätig waren, ist nicht zu bezweifeln, und die oben hervorgehobenen Wertunterschiede der einzelnen Teile sind nur geeignet, diese Annahme zu unterstützen. Ich erwähnte bereits, dass die übereinander befindlichen Gestalten an der linken Ecke der Vorderseite am reichsten mit Beiwerk bedacht sind, und man könnte sich wohl der Ansicht



zuneigen, der leitende Künstler habe hier Muster für die übrigen Figuren aufgestellt. Aber es ist nicht stets anzunehmen, dass die Arbeitsteilung zwischen Meister und Gesellen unmittelbar nach einzelnen Stücken, einzelnen Reliefs und Statuen, erfolgte, vielmehr dürften beide vielfach auch nebeneinander am gleichen Stück thätig gewesen sein, und bei der Kritik ihres Anteils muss jedenfalls weniger die Ungleichheit im Sinne künstlerischer Vollendung, als der Unterschied in Stil und Technik zu Grunde gelegt werden, besonders die mehr oder weniger flüssige Behandlung der Falten, die Wiedergabe der Haare und der Augen. Auch unter diesem Gesichtspunkt dürfte man am ehesten bei einzelnen Heiligenstatuetten und bei den Reliefs der „Ermordung" und der „Errettung vom Sturm" auf eine weniger geschulte Hand schliessen. Aber der Versuch einer solchen Sonderung ist an sich meist nur mit grosser Reserve zu wagen und im vorliegenden Fall aus später zu erörternden Gründen mit besonderer Schwierigkeit verknüpft, ferner aber muss betont werden, dass der leitende Meister auch jede einzelne Gehilfenarbeit, wenn nicht selbst entworfen, so doch zweifellos geprüft, verbessert und zuletzt mit seinem „placet" versehen hat, wie er das ganze Denkmal mit seinem Namen deckt. Die kunsthistorische Würdigung seines Könnens darf sich gleichwohl auf die besten Teile seines Werkes berufen, und diese, die Tugendstatuen, die drei Reliefs der jetzigen Rückseite, sowie die Aufbahrung und die Kanonisation an der Vorderseite, die vorderen Eckfiguren der Engelchöre und die Statuen im Tabernakel genügen, um ihrem Schöpfer in der Geschichte der oberitalienischen Plastik den rechten Platz anzuweisen.

Giovanni di Balduccio fügt seinem Namen stets „de Pisis" hinzu. Das ist im Sinne der Kunstgeschichte mehr, als eine rein äusserliche Bezeichnung des Geburtsortes. Seit den Tagen des grossen Niccolo ist das „Pisano" zum „Ehrentitel"[1]) geworden, ein Ehrentitel, der zugleich über die kunsthistorische Stellung seines Trägers zu entscheiden pflegt. Von dem Verhältnis Giovanni di Balduccios zur Pisaner Bildhauerschule ist auch hier auszugehen.

Je länger sich die Forschung mit der Pisaner Schule beschäftigt, und je tiefer sie die kritische Sonde senkt, um so glänzender treten die beiden Gestalten, die man von Anbeginn an die Spitze der „Pisani" gestellt hat, Niccolo und sein Sohn Giovanni, aus ihrer Umgebung und der Schar ihrer Nachfolger heraus. Diese unanfechtbare Überlegenheit über die Zeitgenossen stellt sie einsam auf gleiche Höhen, mag der Charakter ihrer Kunst auch eine gewaltige Kluft zwischen ihnen eröffnen. Dass der Name des Giovanni di Balduccio neben den ihren einen winzigen Epigonen bezeichnet, ist daher nahezu selbstverständlich. Ihre Werke mag Giovanni in Pisa oder an anderer Stätte studiert haben, von ihrem Geist hat er keinen Hauch verspürt. Sieht man in jenen beiden die allein massgebenden Vertreter der Pisaner Schule, so ist unser Giovanni mit dieser nur durch die äusserlichste Schultradition verbunden, auf welche man, ohne die Angabe „de Pisis", vor seinen Werken selbst höchstens aus der Anwendung des Marmorbohrers, aus den Stickereien an den Gewändern und allenfalls noch aus dem Aufbau und dem Ornament der beiden Grabdenkmäler schliessen könnte.

[1]) Vergl. Schmarsow, S. Martin von Lucca. Breslau 1890. S. 136.

Aber es ist nicht geboten, diesen Massstab anzulegen: Giovanni di Balduccio zählt innerhalb der Pisaner Schule chronologisch bereits zu der dritten Generation. Als er seine Laufbahn begann, war der Sohn Niccolos dem Greisenalter nicht mehr fern. Die nächste Grösse, mit der er zu messen wäre, ist demgemäss vielmehr Andrea Pisano. — Doch auch neben diesem erscheint er für einzelne Gesichtspunkte kaum weniger unbedeutend, als neben Niccolo und Giovanni. Im Vergleich mit der drastischen Kürze, der Klarheit, der klassischen Schönheit der Erzählungen aus der Geschichte des Täufers am Florentiner Baptisterium führen die Reliefs an der Arca di S. Pietro eine ermüdend breite, ungeschickte, ja kindische Sprache voller Härten, und dies gilt auch im Vergleich mit der Erzählungsweise dessen, der Andrea so nah verwandt ist, mit Giotto.

Ganz anders stellt sich das Verhältnis, wenn man den Blick auf die Statuen der Temperantia, der Prudentia, der Fortitudo und der Fides richtet. Diese müssten den Namen Andrea Pisanos und vor allem den Giottos selbst demjenigen ins Gedächtnis rufen, der die Inschrift am Denkmal nicht gelesen und von Giottos Aufenthalt in Mailand keine Kunde hätte. Hier gab Giovanni di Balduccio sein Bestes und schuf Gestalten, welche die Beziehungen ihres Schöpfers zu der Pisaner Schule und zu Giotto klar bekunden müssen: bieten sich doch des letzteren Tugenden in der Scrovegni-Kapelle zu Padua und vollends diejenigen Andrea Pisanos am Florentiner Baptisterium, welche von ihren Mailänder Schwestern durch höchstens drei Jahre getrennt sind, zum unmittelbarsten Vergleiche dar. Es verlohnt sich wohl, hierbei etwas zu verweilen.

In den Tugenden Andrea Pisanos erscheint die antike Erbschaft umgesetzt in klassisches Formen- und Stil-Gefühl des Auges und in klassische Schulung der Hand, aber der Geist, der sie beseelt, steht der spätrömischen Kunst ebenso fern, wie der Geist Giottos. Darauf deutet bereits ihre äussere Erscheinung als solche. Die matronale Fülle der Frauen Niccolos und der ihnen hierin noch vielfach verwandten Frauen Giovannis ist einem schlanken, zarten Gliederbau gewichen, die vollwangigen, junonischen Idealköpfe sind verschwunden; es ist der wohlbekannte giotteske Frauentypus, der hier in die Plastik übertragen wird: bei Andrea Pisano im kleinen Massstab, in Relief, in Erz — bei Giovanni di Balduccio in fast lebensgrosse Marmorstatuen. So lehrt der erste flüchtige Gesamteindruck den von den Gestalten Niccolos und Giovanni Pisanos ausgehenden Beschauer. — Bei näherer Prüfung müsste man aber doch, noch stärker als für Andrea Pisano, einen unmittelbaren Anteil Giottos an den Tugendstatuen Giovanni di Balduccios bezweifeln. Selbst schon allein auf Grund des Frauentypus! Für den Körper möchte es noch gelten, obschon Giottos Frauen sich meist grösserer Fülle erfreuen; die Köpfe aber sind weit unbedeutender, als die des grossen Florentiners; ein Zug hausbackener Alltäglichkeit, welcher der Madonna in S. Casciano so deutlich anhaftet, bleibt auch ihnen, und trennt sie von dem vollblütigen Geschlecht echt giottesker Gestalten.

Dem entspricht ferner auch das Mass psychologischer Charakteristik, sowohl in den Köpfen, wie in der Stellung.

Auch hierbei ist von den Schöpfungen Andrea Pisanos und Giottos auszugehen.

Der klassische Formalismus eines Niccolo, der den „Glauben“ in einer Juno verkörpert, und selbst noch eines Giovanni, der einer nackten Venus den Namen „Temperantia“ gab, ist bei beiden völlig verklungen. Als Giotto und Andrea Pisano

an ihre Aufgabe schritten, beseelte sie keineswegs der begeisterte Gedanke, diese oder jene antike Gestalt nachzuschaffen, sondern lediglich der Wunsch, die christlichen Tugenden zu verkörpern, gefällig und sinnfällig. Und für das letztere genügten ihnen die üblichen oder neuen, von gelehrten Beratern vorgeschlagenen, Attribute nicht mehr unbedingt. Waren doch schon die „freien Künste" am Brunnen von Perugia über das Lebenselement ihrer Schwestern an der Pisaner und Sieneser Kanzel, über die reine Repräsentation, zuweilen hinausgegangen, „nicht nur durch Attribute, sondern auch durch Stellung und Ausdruck viel deutlicher charakterisiert" als jene, hatte doch schon Giovanni Pisano an seinem Taufbecken zu S. Giovanni Evangelista in Pistoja und in der als „Caritas" aufgefassten Verkörperung der Stadt Pisa, sowie in den Statuen zu ihren Füssen nicht mehr nur dekorative Gewandfiguren, sondern Charaktertypen geschaffen, Gestalten mit individuellem Leben, Köpfe in verschiedenen Altersstufen, Köpfe, aus deren leicht geöffneten Lippen und scharf geschnittenen Augen geistige Regsamkeit spricht: ein leiser Abglanz jener so gewaltigen Erregung der Sibyllen an seiner Kanzel zu S. Andrea. — Wieviel mehr sollte man Ähnliches von Giotto erwarten, dem Maler, dem grössten Erzähler des Trecento, und von Andrea Pisano, der ihm noch „überlegen ist in der psychologischen Durchdringung der ganzen Gestalt, in der sprechenden Offenbarung des inneren Wesens unter der Situation des Augenblicks!"[1]

Und einzelne „Tugenden" in der Arena und am Baptisterium rechtfertigen diese Erwartung in der That; vor allem die herrlichen Gestalten der „Hoffnung", die sichtlich, nicht nur ihren Fittigen, sondern einer von oben stammenden Macht vertrauend, sich gen Himmel erheben, dann die Vertreterinnen der „Caritas", hier „selbstverleugnend emporschauend", dort freundlich vor sich blickend, die „Fortitudo" Giottos, wie angewurzelt auf ihrem Standort, fest und wuchtig, einem Felsen gleich, und die in Nachdenken versunkene „Prudentia" Andreas.

Aber solche Züge bleiben doch nur vereinzelt. Bei den meisten Figuren spiegelt die Haltung lediglich statuarische Ruhe, und die Köpfe sind durchgängig gleich. Selbst den naheliegenden, von Giovanni Pisano mit Glück gewählten Weg, den Gestalten verschiedenes Alter zu verleihen, haben beide Künstler verschmäht; der schweren Aufgabe aber, ein einzelnes jugendliches Frauenantlitz zum Träger so zarter Empfindungen zu gestalten, wie sie den Vertretern dieser Tugenden zukommen, war selbst Giottos Kunst noch nicht gewachsen — für Andrea Pisano machte dies der kleine Massstab und die ungewohnte Technik ohnehin unmöglich. Nur bei den Lastern hat die drastische Charakteristik Giottos die Sprödigkeit des Stoffes siegreich überwunden, bei den Tugenden haben sich beide Meister fast durchgängig darauf beschränkt, jugendliche Frauengestalten bald mehr bald minder repräsentierend darzustellen und ihre Kennzeichnung im Sinne des Thomas lediglich den Attributen und Beischriften zu überlassen.

Für diesen allgemeinen Gesichtspunkt also bleiben die „Tugenden" des Giovanni di Balduccio den ihren innig verwandt, denn auch er hat den wenigen allegorischen Schöpfungen des Trecento, welche — um Burckhardts Worte zu gebrauchen — nicht lediglich „vor unseren Augen vorübergehen", sondern „in unserer Empfindungsweise eine Stelle finden", nur eine einzige hinzufügt, die „Temperantia",

[1]) Vergl. Schmarsow a. a. O., S. 154.

und mehr der Eingebung einer glücklichen Stunde, als einem zweckbewussten Schaffen mag er diese Schöpfung danken: tiefer als seine Zeitgenossen, tiefer vollends als Giotto und Andrea Pisano, hat er die Aufgabe nicht erfasst.

Aber neben dem äusseren Frauentypus und neben der Charakteristik in Kopf und Haltung giebt es noch einen dritten Gesichtspunkt, unter welchem diese Gestalten zu prüfen und mit denen ihres Namens zu vergleichen sind.

„Sprechende Offenbarung des inneren Wesens unter der Situation des Augenblicks" — so hat man Andrea Pisanos Kunst trefflich bezeichnet. Gerade diese Seite seiner Fähigkeit jedoch war bei der Darstellung der „Tugenden" vielfach gebunden, denn bei ihnen ist, wie sich ergab, die „Situation" zumeist lediglich Repräsentation. — Aber auch dieses repräsentative Element an sich ist meines Erachtens keineswegs stets gleichartig verkörpert. Die Unterschiede sind freilich nicht handgreiflich, aber sie zeigen sich bei einer Prüfung der stattlichen Reihe von Tugendallegorien, welche das Trecento an Gebäuden und Grabdenkmälern, in Miniaturen, in Gemälden, in Schöpfungen der Kleinplastik und des Kunstgewerbes hinterlassen hat, fast unmittelbar: ich meine die Art, in der diese Gestalten „auftreten", die äussere Verbindung, welche zwischen ihrer dem Typus nach gegebenen Person und den ebenfalls meist gegebenen Attributen obwaltet, die Frage, ob die letzteren ihre Haltung bedingen, ob die Gestalten diese kennzeichnenden Beigaben nicht eben nur in den Händen halten, sondern ob sie sich ihrer äusseren Aufgaben bewusst scheinen, als Vertreterinnen der christlichen Tugenden vor unseren Augen zu stehen. Dieses repräsentative Element, das sich im Sinne der künstlerischen Darstellung im allgemeinen mit dem monumentalen, statuarischen Charakter deckt, ist vielleicht gerade diejenige Seite der Aufgabe, die dem Künstler des Trecento am meisten am Herzen lag, vollends bei den Gestalten Giottos und Andrea Pisanos, die als selbständige Bilder in eigenen Rahmen ein unabhängiges Dasein führen. Und in der That ist dies Element bei Andrea zu prächtigem Ausdruck gelangt. Wie würdevoll hält die „Fides" Kreuz und Kelch, dem celebrierenden Priester vor der Gemeinde verwandt, eine Übertragung des geheiligten Andachtsbildes auf eine Allegorie; wie glücklich klingt in der „Fortitudo" die Haltung eines auf der Wacht befindlichen Kriegers an; wie ruhig und versöhnlich erscheint die „Temperantia", im Begriff, leicht aufblickend das Schwert in die Scheide zu stecken; wie majestätisch thront die „Justitia" vor uns! Auch in Giottos „Justitia", in seiner „Fides", besonders aber in seiner „Temperantia" ist dieses repräsentative Element trefflich verkörpert. — Und hierauf beruht der mächtige Eindruck, den diese Gestalten, äusserlich die Kinder einer spitzfindigen, uns gänzlich fremd gewordenen Gelehrsamkeit, als künstlerische Schöpfungen auch noch auf den heutigen Beschauer ausüben, zweifellos am meisten. Keine physiognomische Charakteristik, keine stets unmittelbar kennzeichnende Situation ist diesen Tugenden zuzusprechen, aber die statuarische Ruhe ihrer Haltung, und die bewusste Würde, mit der sie ihre Attribute tragen, verleiht ihnen echt monumentale Grösse.

Sind die Statuen des Giovanni di Balduccio ihnen auch hierin ebenbürtig? Selbst im Hinblick auf die veränderten Vorbedingungen, mit denen er rechnen musste — Statuen als selbständigen Schmuck architektonischer Glieder, nicht aber unabhängige Bilder hatte er zu schaffen — ist diese Frage zu verneinen. Die Haltung dieser Gestalten wird freilich fast durchgängig unmittelbar durch ihre Attri-

bute bestimmt; ohne Schaden für ihre Wirkung könnte man sie ihnen nicht aus den Händen nehmen, wie etwa den meisten Allegorien Niccolos und seines Sohnes, aber von jener Majestät, welche die „Tugenden" Giottos und Andreas adelt, wohnt ihnen nichts inne; auf sich selbst zurückgezogen, mit sich selbst beschäftigt, meist sogar mit abgewandtem Blick, stehen sie vor uns, menschlich näher gerückt, aber auch — alltäglicher. Und wieder stösst man hier auf denjenigen Zug in der Kunst unseres Meisters, der im Hinblick auf seine Madonna in S. Casciano mit dem Wort „hausbacken" wohl nicht ungerecht bezeichnet werden musste: auf das, was ihn, freilich in verschiedenem Sinn, einerseits von Giotto, andererseits von den drei bisher genannten Hauptvertretern der Pisaner Schule gebieterisch scheidet, vor allem auch von Andrea, dem er im übrigen zweifellos am nächsten bleibt.

Darf man dem Urteil wohlbegründeter Stilkritik[1]) allein vertrauen, so steht Andrea Pisanos Frauenideal ja ferner auch in einer Marmorstatue verkörpert vor uns: in seiner Sa. Reparata in der Domopera zu Florenz. Auch sie bestätigt das bisher erkannte Verhältnis, auch mit ihr teilen die Statuen der Arca die individuelle Anmut, welche beide gemeinsam den Frauen Niccolos und Giovannis gegenüberstellt, auch von ihr aber sind sie durch ähnlichen Mangel geschieden, wie von den Tugenden am Baptisterium: eine „fürstliche Hoheit" wird man ihnen nicht zusprechen können. — Diese Marmorstatue erlaubt, die Vergleichung hier auf eingehendere Stilkritik auszudehnen. Der allgemeine Schulzusammenhang scheint unverkennbar. Das Kostüm freilich wird man in diesem Sinne kaum geltend machen dürfen, denn es ist Allgemeingut der Zeit. Wohl aber ist die Art, wie die Gestalten sich tragen, der Erscheinung der Sa. Reparata verwandt. Ähnlich rafft diese den Mantel und zieht ihn über den Körper empor, wie die Prudentia Giovannis, der künstlerische Effekt wenigstens ist fast der gleiche; ähnlich ferner der weiche Fluss der Falten, und die Art, wie sie sich am Boden sammeln, verwandt dann auch die Glättung und Politur des Marmors. Aber die ganze Gestalt der Heiligen ist untersetzter, die Haltung stärker nach gotischer Art ausgebogen, Hals und Antlitz sind weit voller, und die Haare völlig anders angeordnet und ohne Bohrlöcher behandelt.

Nicht als ein Schüler also steht nach alledem Giovanni di Balducci neben Andrea, sondern als ein unebenbürtiger Schulgenosse. —

Auch wenn man nunmehr die Pisaner Fährte bis zu Andreas Söhnen Nino und Tommaso herab verfolgt, bleibt ein positives Ergebnis, welches Giovanni di Balduccio mit einer der wenigen bislang kunsthistorisch greifbaren Persönlichkeiten der „Pisani" unmittelbar verbinden könnte, fast völlig aus. Kein Zweifel, dass das individuelle Antlitz der Madonnen Ninos in Sa. Maria della Spina zu Pisa dem Frauenideal unseres Meisters verwandt ist, dass die Häufung zierlicher, aber auch kleinlicher Motive in Ninos Faltenwurf an den Gestalten der Arca, besonders an den Engeln, stellenweise wiederkehrt, aber diese Analogien sind nur allgemein und lassen sich nicht auf jene kleinen Züge ausdehnen, welche man als untrügliche Kennzeichen der künstlerischen Handschrift verwerten dürfte. Zwischen den Statuen Giovannis und den im Typus wie im Stil so klar charakterisierten Gestalten des

[1]) Vergl. Schmarsow, Vier Statuetten in der Dompera zu Florenz. (Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlung. VIII, 1887 S. 137 ff.)

Tommaso Pisano am Altar im Campo Santo zu Pisa endlich scheint selbst jeder Schulzusammenhang durchbrochen.

Noch weit schärfer scheiden sich die Wege des Giovanni di Balduccio von denen seiner bekannten Pisaner Zunftgenossen, wenn man die bisher nur auf die Einzelfiguren beschränkte Vergleichung auf die Reliefs ausdehnt. Schon im Reliefstil! Bezeichnen doch Andreas klassische Schöpfungen an der Thür des Baptisteriums nur den Höhepunkt einer Richtung, welche in der dritten Generation der Pisani vielfach, ja fast ausschliesslich, vertreten ist. Ich erinnere lediglich an die Reliefs am Saltarelli-Monument in Sa. Caterina zu Pisa und an diejenigen am Denkmal der Sa. Margherita zu Cortona, welches Schmarsow[1]) mit vollem Recht dem Nino zuzuschreiben geneigt ist: auch dort wenige Figuren, fast durchgängig in ganzer Gestalt sichtbar, klar vor die Fläche gestellt, welche indifferenter Hintergrund bleibt, aber über wie neben den Figuren zu völlig freier Bewegung reichlich Raum und Luft lässt. Diese Darstellungsweise steht in gleich scharfem Gegensatz zu der Art Niccolos und Giovannis, in deren Reliefs die Marmorfläche kaum irgendwo ohne Gestaltung bleibt, wie zum Reliefstil des Giovanni di Balduccio. Aber auch dieser gemeinsame Gegensatz bedingt zwischen ihm und Niccolo sowie Giovanni Pisano, wie hinsichtlich der Statuen, so auch der Reliefs, nur eben eine rein äusserliche Verwandtschaft. Vor den mit Gestalten dicht gefüllten Reliefs Niccolos und vor allem vor denen Giovannis fühlt man den übermächtigen Formtrieb, der sich gar nicht genug thun kann und die seinem Schaffen gesetzten Schranken fast zu sprengen sucht — aus den Reliefs der Arca di S. Pietro klingt solche überströmende Begeisterung nicht; breit und in wenig künstlerischer Fassung fliesst ihre Erzählungsweise, denn es fehlt ihr jede scharfe Nüancierung, es mangelt den einzelnen Gruppen an klarer Scheidung und selbständigem Leben, den Gestalten an jenen drastischen Bewegungen, an jenen leidenschaftlich erregten Gesichtern, die wir auf den Reliefs der Pisaner, Sieneser und Pistojeser Kanzeln als packenden Ausdruck dramatischer Situation selbst in ihrer Verzerrung so bereitwillig rühmen. — Und wie den grossen Frauengestalten der Tugenden, so fehlt auch den Heiligen und Engeln, den Geistlichen und den Vertretern des Volks, sowohl in den Reliefs wie in den Statuetten, die echte Pisaner Vollkraft und Grösse. Es sind nicht mehr jene mit neuem Leben beseelten Römerköpfe mit den wallenden Bärten, den gefurchten Stirnen, dem krausgelockten Haupthaar, jene breit und untersetzt gebauten Gestalten, die selbst in den zahlreichen unbenannten Steinmetzarbeiten der Pisaner Schule in Pisa den antiken Ursprung ihrer Ahnen noch erkennen lassen, nicht jene kräftigen Engel, die ihre Herkunft von denen Niccolos selbst noch mit widerlich grinsendem Munde verkünden! —

Auch von der Abart der Pisaner Schule bei den Sienesischen Bildhauern vom Schlage des Tino di Camaino ist ihr Typus und ihre Ausdrucksfähigkeit in gleichem Sinne völlig geschieden, und ebenso wenig ist Giovanni di Balduccio mit jenen trecentistischen Bildhauern in Florenz in Verbindung zu bringen, die „ohne individuelle Belebung und ohne eigene Beobachtung der Natur in mehr oder weniger stilloser Weise von den Traditionen des Andrea Pisano und des Giotto zehren".[2]) Im Vergleich mit ihnen geht er seinen eigenen Weg: er verwendet die

[1]) S. Martin von Lucca. S. 156, Anm. 2. — [2]) J. Burckhardt. „Cicerone", V. Aufl. Leipzig 1884, II, 2, S. 330 i.

in Pisa erlernte Schulung seiner Hände auf seine eigene Weise, um, unbekümmert um einen traditionellen Idealtypus und traditionelle Kompositionsgesetze, schlecht und recht die Gestalten nachzubilden, welche ihn umgeben, mit sichtlicher Liebe — man mustere noch einmal die Dominicanerköpfe an der Arca und das offenbar nach einem Modell studierte Gewand seiner Maria in S. Casciano! — aber ohne sonderliche Auswahl von Charakterfiguren, realistisch, aber durchaus alltäglich, ohne Kraft und ohne Grösse. Denn gleich schwächlich, wie die Frauen, erscheinen seine Männer, auch in den Reliefs, und energielos ihre Bewegungen, und das Letztere dürfte man nicht etwa aus jenem bewussten Stilgefühl eines Andrea ableiten, welches die drastische Erzählungsweise eines Giovanni Pisano nach den klassischen Gesetzen der Plastik zu mässigen strebt, sondern vielmehr lediglich aus einer inferioren Begabung, welcher dramatische Kraft überhaupt versagt ist.

Und diese fühlbaren Schranken seines individuellen Könnens, die so recht eigentlich den Grundcharakter seiner Kunst bezeichnen, lassen sich zuletzt vielleicht doch noch auch als Grenzen im Sinne der kunsthistorischen Fixierung auffassen, und gestatten, ihm innerhalb der toskanischen Plastik wenigstens im allgemeinen die Stellung anzuweisen, deren Bestimmung im Hinblick auf einzelne bekannte Pisaner Hauptmeister die Stilkritik versagte. Wörtlich gilt für sein Schaffen die allgemeine Charakteristik, welche der „Cicerone" unter Hinweis auf die analogen Eigenschaften der Sieneser Malerei von der Sieneser Bildhauerschule des Trecento entwirft: „Breite der Erzählung und heitere Auffassung ohne besondere Vertiefung, Anmut und Zierlichkeit der Gestalten ohne eigentliches Verständnis der Form, saubere Durchführung ohne Grösse und Energie der Arbeit."[1]) Von Tino di Camaino freilich mussten wir Giovanni di Balduccio trennen, aber unter den Werken Sienesischer Bildhauer, die im Trecento durch ganz Mittelitalien zerstreut sind, trifft man vielfach auf ähnliche Schöpfungen eines schwächlichen, aber individuellen Realismus, der den Hauptmeistern unter den Pisani in ähnlicher, nur völlig äusserlicher Weise verwandt bleibt, wie die Art unseres Künstlers. Auf eine dieser Arbeiten, die als typisch für diese ganze Gruppe gelten mag, auf das Grabmal des Cino de' Sinibaldi im Pistojeser Dom von der Hand des Cellino di Nese, ist in diesem Sinne im folgenden noch aus anderem Grunde näher einzugehen. Hier möge vorerst der allgemeine Hinweis genügen.

Für Giovanni di Balduccio — so also lautet das Endresultat unserer vergleichenden Betrachtung — gilt das „de Pisis" nur als Bezeichnung der Stätte, an welcher er die Technik seiner Kunst erlernte. Von Niccolo und Giovanni hat er Anderes als die Technik überhaupt nicht ererbt, mit Andrea und mit Nino verbindet ihn nur ein allgemeiner Schulzusammenhang: sein Kunstcharakter stellt ihn den Sienesen näher als irgend einem der namhaften Pisani, sein Stil im engeren Sinn bleibt individuell.

So erscheint angesichts der Schöpfungen seiner Landsleute der Pisaner Meister, den der Zufall an die Spitze der trecentistischen Plastik in der Lombardei stellt, in seinen drei völlig beglaubigten und erhaltenen Arbeiten.

[1]) Burckhardt a. a. O., S. 332.

Werfen wir nun zunächst noch einen flüchtigen Blick auf die spärlichen Reste, welche von einem vierten inschriftlich bezeichneten Werk Giovanni di Balduccios erhalten sind: auf die Fragmente des Portales von Sa. Maria in Brera zu Mailand, welches die Inschrift trug:

„MCCCXXXXVII. TEMPORE PRELATIONIS FRATRIS GULLIELMI DE CORBETTA PRELATI HUIUS DOMUS MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIS HEDIFICAVIT HANC PORTAM.“ B. †[1])

Eine Vorstellung von diesem zerstörten Portal, als dessen „Erbauer“ sich Giovanni nennt, gewährt, neben der Abbildung der ganzen Fassade in den „Memorie“ Giulinis[2]) und bei Cassina[3]), die folgende rühmende Charakteristik Morronas:[4])

„Sein Aufbau in gotischem Stil nach Art der Domportale von Genua und anderer Kirchen dieser Epoche darf als prächtig bezeichnet werden. Skulpturen bilden seinen Schmuck, und die mannigfaltigen menschlichen Köpfe in den Blätterkapitälen, sowie die reliefierten Halbfiguren in den vier Feldern der Architrave bezeugen Giovannis seltene Begabung.“

Giovannis architektonische Leistung ist durch die Zerstörung des Portales dem Urteil entzogen,[5]) Morronas Lob der Skulpturen aber kann an den im Museo archeologico der Brera erhaltenen Fragmenten[6]) noch abgewogen werden. Cicognara[7]) hat gegen Morrona energisch Einsprache erhoben, indem er dessen Urteil lediglich auf die grossen Statuen Gabriels und der Madonna, sowie auf die sehr schlecht erhaltene Figur des Täufers bezog, die jetzt im kleineren Saal des Museo archeologico, dem Eingang gegenüber, hoch oben an der Wand aufgestellt sind. Aber diese bei Cicognara in ziemlich exakter Nachbildung[8]) wiedergegebenen Statuen gehen vielleicht auf einen Entwurf, nicht aber auf die Hand Giovannis zurück, soweit ein solches Urteil bei ihrer sichtlichen Verwitterung überhaupt noch möglich bleibt. In ihrer heutigen Verfassung erscheinen sie äusserst roh, als handwerksmässige Arbeiten, und sind infolge der pyramidalen Zuspitzung ihrer Umrisse in der That von sehr ungünstiger Wirkung. Ganz anders aber steht es um die übrigen Skulpturenfragmente jenes Portales, die jetzt im gleichen Saal unten am Eingang angebracht sind. Trotz ihrer argen Zerstörung ist hier die Hand Giovannis noch völlig erkennbar, vor allem an den beiden quadratischen Reliefplatten mit den Halbfiguren S. Agostinos und S. Gregorios. Von einem Vierpass-Rauten-Rahmen umschlossen heben sie sich, gleich der Maria in S. Casciano, von einem fein gefältelten Vorhang ab, dessen reiche Verzierung mit Stickerei und Quasten deutlich Giovannis Zeichnung und Technik bekunden. Für die gänzlich abgestossenen Heiligenfiguren selbst entschädigen einigermassen die Köpfe, welche rein dekorativ, wie an den Säulenkapitälen von Sarzana und an der Console von S. Casciano, aus dem Blattschmuck eines architektonischen Fragments herauswachsen, sowie die Statuette eines allerliebsten Engels mit zwei Pauken. Diese Stücke gehören offen-

[1]) Zeichen der „Umiliati di Brera“. Vergl. Beltrami a. a. O. S. 270, Note 1. und M. Caffi a. a. O. S. 136 f. — [2]) Giulini, VII, zu S. 428. — [3]) Le fabbriche più cospicue di Milano. Milano 1844. Taf. 105. — [4]) Morrona, Pisa illustrata nelle arti del disegno. Sec. Ediz. Livorno 1812, II, S. 395. — [5]) Die wenigen, rein architektonischen Fragmente, die im Museo archeologico neben den Sculpturen erhalten blieben, sind freilich sehr gut gearbeitet. — [6]) Ktlg. Nr. 104. — [7]) Storia della Scultura. Sec. Ediz. Prato. 1823, III, Cap. VII, S. 427 ff. — [8]) tav. XXXVI.

bar zu den von Morrona namhaft gemachten Teilen des Portales, und sie rechtfertigen das Lob des Pisaner Historikers völlig, obschon sie freilich neben den drei erhaltenen Arbeiten zu Balduccios Charakteristik nur einen sehr geringen Beitrag liefern. —

Hiermit schliesst die Reihe von Giovannis sicheren Werken; die Bestimmung seiner übrigen Arbeiten bleibt lediglich Aufgabe vergleichender Stilkritik.

Die ihm nur auf Grund dieses Rechtstitels bisher zugeschriebenen, erhaltenen Werke sind:

in Mailand:

Das Grabdenkmal des Azzo Visconti.

Die Reliefiafel mit dem Zug der heiligen drei Könige in der Cappella dei Maggi in S. Eustorgio von 1347.

Einzelne Grabmonumente und Sarkophagreliefs im rechten Kreuzarm von S. Marco, und der Bildschmuck der Fassade;

in Pavia:

Die Arca di S. Agostino;

in Genua:

Das Monument des Kardinals Luca Fieschi im Dom.

Einzelne von diesen Arbeiten sind dem Giovanni di Balduccio bereits von anderer Seite abgesprochen worden. Unbedingt ist zunächst das letztgenannte Denkmal auszuscheiden,[1]) da das „Thomasrelief" seines Sarkophages so unmittelbar im Geiste Giovanni Pisanos entworfen ist, dass der Meister der Arca di S. Pietro hier ein charakteristisches Gegenbild seiner Kunst findet. Ohne vorerst auf die übrigen Kontroversen und Zuweisungen näher einzugehen, lasse ich hier zunächst diejenigen Werke folgen, welche meines Erachtens den zuverlässigsten Stempel des Giovanni di Balduccio tragen.

Im gleichen Jahr, in welchem das Heiligengrab in S. Eustorgio vollendet wurde, starb Azzo Visconti, und mit ihm endete die erste Blüteperiode der Kunst zu Mailand, nachdem sie über seine Grabstätte noch ihren vollen Glanz geworfen.

Kein Grosser der Renaissance hätte dieses Monument verschmäht, laut verkündet es Ruhm und Macht seines Helden. Aber ein religiöser Grundton klingt mit an, in einer eigenartigen Verbindung von Kirchlichem und Weltlichem, welche in dieser Periode häufig ist, selten aber so sinnig und taktvoll wie hier.

Freilich muss man, um dies zu erkennen, auf die dürftige Nachbildung des ganzen Denkmals bei Giulini[2]) zurückgreifen, denn nur Fragmente dieses stolzen Werkes haben sich erhalten, seit es aus der Palastkapelle in den Besitz der Familie Anguissola und dann in den der Trivulzio überging; nur Fragmente, durch die kunstsinnige Fürsorge der letzteren um einen Hauptteil vermehrt, befinden sich jetzt im Palaste der Principe Trivulzio zu Mailand.[3])

[1]) Den Namen des Giovanni di Balduccio schlug hiefur zuerst Banchero, Il duomo di Genova, Genova 1855, S. 156 vor. Schon Calvi widersprach ihm, scharfer noch Bode (Die italienische Plastik. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1891, S. 30), welcher sagt, es sei „unter allen Monumenten dieser Zeit am stärksten von Giovanni Pisano beeinflusst." — [2]) Vergl. Continuazione delle memorie di Milano ne' secoli bassi. I, lib. LXV. Stich zu S. 581. — [3]) Vergl. Calvi I, S. 19. Abbild. des Erhaltenen bei Litta „Visconti."

Der Stich bei Giulini ruft sofort das Monument des jungen Guarnerio ins Gedächtnis zurück, denn dessen tektonisches Prinzip kehrt hier, allerdings in reichster Entfaltung, wieder: ein Kastensarkophag auf vier paarweise zusammenstossenden Konsolen, von denen zwei Säulen zum Boden herabführen, oben die gelagerte Grabfigur unter einem Baldachin, der ein dreiteiliges Tabernakel trägt, das Ganze von einem stattlichen Spitzbogengiebel umschlossen — der prächtigste Typus Pisaner Grabmonumente.

Den Bildschmuck lassen Stich und erhaltene Fragmente fast vollständig ergänzen. Oberhalb des Sarkophages ist er kirchlich. Im Tabernakel thront die Madonna zwischen zwei Engeln, von denen der eine, erhaltene, die Seele des Verstorbenen in Kindesgestalt trägt; den Giebel schmückt der segnende Christus zwischen Cherubim; seitlich die Statue S. Michaels und eines Heiligen (?). Nur als Krönung des Ganzen scheint eine profane Gestalt, ein Wappenträger, gedient zu haben. Ueber der Leiche selbst halten auch hier zwei Engel den Vorhang empor, ihr zu Häupten aber steht die Halbfigur einer jugendlichen weiblichen Gestalt[1]), mit ausgebreiteten Armen das Kopfkissen und die Rechte des Toten fassend, auf den sie liebevoll herabblickt, zu Füssen eine zweite Halbfigur mit Scepter und Schwert. Diese leitet inhaltlich zum Sarkophagschmuck über, denn in dessen drei durch je zwei zierliche Säulchen geschiedenen Feldern und an seinen Schmalseiten gelangt die irdische Machtfülle des Toten im Gewand einer halb kirchlichen Darstellung sinnig zum Ausdruck. Paulus Jovius[2]) giebt mit den Worten: „sculpta Ludovici Caesaris solemni habitu imago conspicitur, quum supplici ingeniculatoque Actio Mediolanensis imperii insignia largiretur“ die Deutung der Hauptgruppe nur ungenau. Der Visconti kniet nicht vor dem Kaiser, sondern er sitzt neben ihm, auf gleichem Thron, und beide Gestalten vereinen sich unter dem Schutz des zwischen ihnen hochaufgerichtet stehenden S. Ambrogio, des Patrons von Mailand, welcher mit der Rechten das von Azzo emporgehaltene Banner, mit der Linken das Scepter (?) Ludwigs des Bayern umfasst:[3]) — so verkörpert ein italienischer Künstler die Belehnung eines italienischen Fürsten mit dem Reichsvikariat durch einen deutschen Kaiser! Hatte doch dieser durch Castruccio vermittelte Akt auch den kirchlichen Frieden in Mailand wieder hergestellt, indem er Johann XXII. Veranlassung gab, den Bann von den Visconti zu nehmen. —

In den Neben- und Seitenfeldern klingt dieser doppelte Grundton fort: auch dort Zeugen irdischer Macht, die Personifikationen der Städte, welche sich Azzos Herrschaft beugten, aber neben ihren Schutzheiligen, welche stehen, während sie selbst knien, wobei es fraglich bleiben kann, ob ihre Huldigung den thronenden Fürsten oder dem S. Ambrogio, oder endlich dem eigenen Ortsheiligen gilt, der seine Hände schützend bald auf Haupt, bald auf Schulter der Knienden legt! Mag solcher Doppelsinn dem Künstler selbst und seiner Zeit unbewusst geblieben sein, seinem Werke ist er zu eigen und sichert ihm in der italienischen Sepulcralkunst eine hohe kulturgeschichtliche Bedeutung. Für den historischen Grundcharakter dieses Denkmales ist hier auch die Art jener Personificationen der Städte höchst bezeichnend. Mit Ausnahme einer Frauengestalt sind es nicht allegorische

[1]) Nach Giulini (a. a. O., S. 381) ist es Caterina di Savoya, Azzos Gattin; eine gesicherte Deutung ist jetzt kaum noch möglich. — [2]) Vitae duodecim Vicecomitum Mediolani principum. Lutetiae 1549, S. 127. — [3]) Vergl. die Abbild. S. 1.

Idealfiguren, sondern Vertreter der Bürgerschaft selbst, Männer von verschiedenem Stand und Alter, bald im Friedenskleid, bald in voller Wehr. Bald halten sie die Attribute oder Wappenschilder ihrer Städte, bald ist ihre allegorische Bedeutung nur aus den in ihre Gewänder gestickten Wappen erkennbar, während sie selbst als Genrefiguren erscheinen. — Nicht nur inhaltlich jedoch ist dieses Werk eines der interessantesten der Lombardei. Kein Zweifel, dass in ihm — ähnlich wie im S. Pietro-Monument — ein Nationaldenkmal geschaffen werden sollte, zu welchem die besten künstlerischen Kräfte Mailands hinzugezogen, und keine Kosten gespart wurden! Mit freigebigen Händen ist ausgestreut, was das Trecento an zierlichem Schmuck über seine Sculpturen zu breiten vermag: feinste Detaillierung, als stehe jede Figur dem Beschauer unmittelbar vor Augen, und reiche Vergoldung bekunden die sorgsamste Arbeit, so gleichmässig, dass man den Versuch, Meister und Gehilfen zu scheiden, hier aufgeben muss, aber zugleich auch so völlig den besten Teilen der Arca di S. Pietro entsprechend, dass zunächst über die gleiche Pisaner Schulung des Meisters selbst kein Zweifel bestehen kann. Ich verweise in diesem Sinne nur

Grabfigur Azzo Viscontis von seinem Monument im Palazzo Trivulzio zu Mailand.

auf die Verwendung des Bohrers an den Haarpartien und am Ornament. Schon dies ist, wie sich später ergeben wird, ein schwerwiegender Grund, dieses Denkmal aus der Reihe der oberitalienischen Arbeiten zu streichen. Spricht doch ohnehin die grösste Wahrscheinlichkeit hier für den Pisaner, den Azzo nach Mailand berief und dort dauernd beschäftigte. Und auf Giovanni di Balduccio weisen auch zahlreiche Einzelheiten der erhaltenen Fragmente. Der S. Michael hat das gleiche, feine Antlitz, wie die „Temperantia“ des Grabdenkmals, die Engel, welche in der Mittelgruppe den Vorhang halten, entsprechen in Typus und Tracht, in der technischen Behandlung der Haare und in der Zeichnung der Flügel, der Stickereien und Borten am Gewand, sowie in der Bildung der Augen und der rundlichen Hände und Finger, völlig dem S. Gabriel von S. Casciano. Man vergleiche ferner das Kissen, auf welchem dort die Madonna sitzt, mit demjenigen unter Azzos Haupt, dessen Kopfschmuck mit dem der „Justitia“ an der Arca, besonders aber die über ihr befindliche Statuette S. Ambrogios mit dessen Doppelgänger am Sarkophage Azzos: Zug um Zug die gleichen Formen und die gleiche Technik, für welche schliesslich noch die fast identische Behandlung der Fransen am Vorhang des Visconti-Denkmals, am Mantel der „Justitia“ und an den Reliefs des Brera-Portales geltend gemacht sei. Auch der Faltenwurf

zeigt die Art Giovannis, nur ist seine Fülle hier den Kanzelreliefs gegenüber etwas gemässigt. — Und angesichts dieser Arbeit gewinnt der Pisaner wesentlich an Bedeutung! Die bisher erkannten Grenzen seiner Kunst hat er freilich auch hier nicht überschritten. Dramatische Kraftentfaltung schloss der Stoff selbst aus, psychologische Erregung durfte den Zügen gänzlich fern bleiben, und weibliche oder jugendliche Köpfe bilden auch hier die Mehrzahl. Aber es gesellt sich ihnen zunächst ein Männerantlitz, welches den Vergleich mit den besten Porträtdarstellungen des Trecento nicht zu scheuen braucht; das edle, von schlicht gewelltem Haar umrahmte Haupt der Grabfigur selbst, welches mit halbgeschlossenen Augen nicht wie im Tode, sondern wie im Schlafe ruht. Ein stattlicher Bart ziert hier Kinn und Backen und kräuselt sich über den vollen Lippen, am Sarkophag dagegen ist Azzo bartlos dargestellt, mit fast kindlichem Gesicht. Ich vermag diesen Widerspruch nur durch den Hinweis auf das jugendliche Alter zu lösen, in welchem Azzo das Reichsvikariat empfing. — Während die Grabfigur oben in ihrer schönen Männlichkeit fast wie ein typisches Bild erscheint, ist der Kopf des Kaisers mit dem Doppelkinn und den schmalen, lebhaft blickenden Augen völlig porträtartig, wobei dahingestellt sein mag, wie weit er auf historische Treue Anspruch erhebt. Jedenfalls bezeugt diese ganze Gestalt, dass dem Meister — was freilich auch schon der Predigtscene und der Kanonisation an der Arca di S. Pietro entnommen werden konnte — auch individuelle Charakteristik nicht ganz versagt ist, und das Gleiche gilt auch für die Figuren am Sarkophag. Dort ist ferner die bewusste Umsicht zu rühmen, mit der, trotz zehnmaliger Darstellung gleichartig zusammengesetzter Gruppen, ermüdende Wiederholung der Bewegungsmotive glücklich vermieden ist: ähnlich, wie unter den acht Tugenden der Arca. Auch der Zug zu genrehafter Auffassung, der hier durch die inhaltlich gebotenen Attribute gefördert wurde, trat schon an der Kanzel von S. Casciano und an den einzelnen Teilen des Heiligengrabes gewinnend hervor, und ebenso die Vorliebe für feine Detaillierung und jene „Kleinmalerei“, mit der Giovanni di Balduccio das ihm mangelnde Pathos seiner berühmten Landsleute im Sinne der Sieneser Schule zu ersetzen strebt. In der Statue dieses S. Michael ist gleichsam seine ganze Kunst verkörpert: ein mädchenhafter Jüngling, welcher die im Rachen des Drachens endende Lanze nur eben in der Rechten hält, ohne zu-

S. Michael vom Monument Azzo Viscontis im Palazzo Trivulzio zu Mailand.

zustossen, fast ohne Kraft, aber von seltener Anmut, eine Erscheinung, die, noch unmittelbarer vielleicht als jene „Tugenden", an Lieblingsgestalten Peruginos gemahnt. Und immer von neuem fesselt, wie an allen Figuren dieses Grabdenkmals, der zierliche Schmuck aller Beigaben, — hier vor allem der mit Rankenwerk übersponnene Brustpanzer — eine im Goldschmiedehandwerk wurzelnde Lust an feiner Ornamentation, die in der Plastik der Lombardei fortan heimisch bleibt, in ununterbrochener Entwickelung von gotisierenden Ranken bis zu den Schmuckformen der Renaissance, von diesem Visconti-Grab bis zu dem Grabdenkmal des Gaston de Foix. Auch das Architektonische hat sie hier reich bedacht: dichtes, aus einem Kelch aufsteigendes Blattwerk, von Blüten und Kelchen durchsetzt, umspinnt den Säulenschaft, eine auffällige Analogie zu der Säule, welche den Eingang der Kanzel im Sieneser Dom flankiert.

An Siena wird man mittelbar auch durch das zweite Werk in Mailand erinnert, welches dem Giovanni di Balduccio wenigstens mit grosser Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben ist: durch das stattlichste unter den jetzt im rechten Querschiff von S. Marco vereinten Grabmonumenten. Ursprünglich befand es sich im Chor; die jetzt unter ihm eingelassene Inschrift dürfte erst im 17. Jahrhundert gelegentlich der Uebertragung des Denkmals in das Querschiff entstanden sein[1]). Die Streitfrage über die Persönlichkeit des Beigesetzten darf hier übergangen werden. Für unsere Zwecke genügt die zweifellose Thatsache, dass das Todesjahr des jetzt in der Inschrift genannten „Beatus Lanfrancus" (1264) von der Entstehungszeit des Monumentes selbst, wie schon der flüchtigste Blick lehrt, nahezu durch ein Jahrhundert getrennt ist. Der Bildschmuck ferner erhebt die Annahme, dass es dem gelehrten Lanfranco Settala, einem Zeitgenossen Azzos, gewidmet sei, fast zur Gewissheit[2]), denn der figürliche Hauptteil versetzt es in die Gruppe der Dozentengräber.

Der von vier starken Konsolen getragene Kastensarkophag zeigt an der Vorderfläche, in der Mitte, die über einer vorspringenden Sockelplatte in mehr denn halber Lebensgrösse, fast als Freifigur, wiedergegebene Gestalt des Beigesetzten in völliger Vorderansicht, als Dozent, im schwarzen Augustinergewand, hinter einem schmalen Pulte sitzend, die Linke auf ein Buch gelegt, die Rechte sprechend erhoben. Ueber seinem Sessel entwickelt sich das Gesims des Sarkophages zu einer giebelartigen, mit Kriechblumen verzierten Krönung. Die zur Rechten und zur Linken des Sitzes befindlichen Felder enthalten die in kleinerem Massstab ausgeführte Reliefdarstellung der Hörer, welche — je fünf auf jeder Seite — der Mitte zugewendet sind. Den seitlichen Abschluss der Vorderfläche bilden, nach einem mit Rankenornamenten geschmückten Zwischenglied, zwei pilasterartige Vorsprünge, deren Stirnseiten Rundbogennischen mit den Statuetten der Sa. Caterina und Sa. Agnese zeigen. Ueber diesem reichen Sarkophag erhebt sich die Bahre mit der Grabfigur, hinter welcher zwei ihr zu Häupten und Füssen stehende jugendliche Ordensbrüder das Bahrtuch emporhalten, als wollten sie es über den Toten decken. Zwei mit gekreuzten Armen betende Engel dienen als freie Krönung für die Seitenpilaster des Sarkophages.

---

[1]) Vergl. Mongeri, L'arte in Milano. Milano 1872. S. 92. — [2]) Calvi I, S. 22. Perkins (ich zitiere hier und im folgenden die französ. Ausgabe) I, S. 106, Anm. 3.

Schon Giulini[1]) hat dieses Werk unserem Meister zugeschrieben, und Calvi[2]) sowie Perkins[3]) schliessen sich ihm an, während Mongeri[4]) nur den Schuleinfluss Giovannis gelten lassen will und es „einem seiner am Monument des S. Pietro Martire beschäftigten Gehilfen, etwa einem Campionesen", und zwar „mutmasslich" dem Bonino da Campione zuweist.

Auf unmittelbare Pisaner Schule deutet auch hier bereits die technische Behandlung des Marmors, vor allem die Verwendung des Bohrers. Schon dies führt in Mailand — wie am Monument Azzos — auf Giovanni di Balduccio, und dazu kommt, dass sowohl der Faltenwurf wie die stilistische Behandlung der Haare, der Gesichtsflächen, der Augen, ferner der Typus der beiden weiblichen Heiligen, und endlich das Blattwerk und die Halbfigur des nackten Putto an den Schmalseiten des Sarkophages, sowie die Ornamentation der Konsolen, zu der Arca di S. Pietro und der Kanzel in S. Casciano schlagende Analogien aufweisen. Als Arbeit des Giovanni di Balduccio aber ist dieses Werk doppelt willkommen, denn es zeigt ihn wiederum auf einem neuen, der Entfaltung seines Könnens besonders günstigen Stoffgebiet. War doch auch hier eine porträtartige Auffassung und eine Giovannis Fähigkeiten so genehme Beschränkung der Bewegungen schon durch die Aufgabe selbst geboten. Und in der That hat er sich hier trefflich bewährt. Auch hier gibt er sein Bestes in der grössten Einzelfigur. Nicht ohne Würde waltet dieser Augustiner seines Lehramtes, und seine individuellen Gesichtszüge tragen im Reflex der Handbewegung den Ausdruck geistiger Konzentration. Unter allen Mailänder Sculpturen des Trecento — das sei schon jetzt vorausgreifend betont — ist diese stattliche Porträtstatue neben denen des Visconti-Denkmals die einzige Schöpfung, welche sich mit den Caryatiden des Pietro-Monumentes an allgemeingültiger künstlerischer Vollendung messen kann. An die dortigen Reliefs der Kanonisation und der Wunder wirkenden Predigt dagegen gemahnen hier, sowohl stilistisch, wie selbst in einzelnen Typen, die Reliefs der Hörer. Ihre Anordnung ist verhältnismässig glücklich: die drei Gestalten der vorderen Reihe sitzen, ihre biden Hintermänner stehen, so dass der Darstellung Klarheit ohne wesentliche perspektivische Verstösse gewahrt bleibt. Der Anteil der Hörer an den Worten des Dozenten spricht selbstverständlich nur aus ihrer Haltung und ihren Handbewegungen: ihre Züge — besonders liebenswürdig ist der Kopf des Hörers rechts oben im rechten Relief — erscheinen weder geistig belebt noch ausgesprochen individuell. Sa. Caterina und Sa. Agnese sind von ähnlicher Anmut, wie die Tugenden am Heiligengrab, und die glückliche Wirkung des Ganzen wird durch reiche Polychromie und Vergoldung der Hauptfiguren erhöht.

Aber noch in einem anderen Sinne ist dieses Werk als Arbeit des Giovanni di Balduccio bedeutsam: als Dozentendenkmal, vor allem aber durch die grosse Professorenstatue, erinnert es unmittelbar an jenes Monument, das etwa gleichzeitig dem Freunde Dantes, dem Cino de'Sinibaldi im Dom zu Pistoja von dem Sienesen Cellino errichtet wurde. Nicht nur der Gegenstand der Darstellung bedingt diese Verwandtschaft, sondern auch seine Auffassungsweise, die Art, wie die Aufmerksamkeit der Hörer, die Lehrthätigkeit des Dozenten, wiedergegeben ist,

[1]) Vergl. Memorie VIII, S. 203 ad annum 1264. — [2]) Calvi I, S. 22. — [3]) Perkins, I, S. 106. — [4]) Mongeri S. 92.

ja selbst auch die stilistische Behandlung der Falten und das Ornament. Es soll hier nicht behauptet werden, Giovanni di Balduccio habe sicherlich zu dem sienesischen Meister dieses Werkes in persönlicher Beziehung gestanden, wohl aber möge der Hinweis auf die Verwandtschaft dieser beiden Arbeiten bestätigen, dass Giovannis Kunstrichtung derjenigen der Sienesen parallel geht. —

Für den Standpunkt dieser Untersuchung, die es sich zur Aufgabe macht, thunlichst nur solche rein stilkritische Zuweisungen zu veröffentlichen, welche dem Verfasser gesichert erscheinen, ist die Reihe der Arbeiten Giovannis hiermit abzuschliessen. Durchaus wahrscheinlich bleibt freilich auch noch sein Anteil am Bildschmuck des Portales von S. Marco, welches dann einen gewissen Ersatz für das zerstörte Portal der Brera bieten würde, zumal seine Decoration mit quadratisch umrahmten Reliefs am Thürbalken — Halbfiguren von Heiligen und Evangelistensymbole — der Abbildung des Breraportales und jenen Fragmenten im Museo archeologico analog ist.

Man mag immerhin annehmen, dass Giovanni von Azzo Visconti bei der Ausschmückung seines Palastes vielfach verwendet wurde, dass jene Statue mit der Visconti-Schlange in dessen Hof, und die seltsame Darstellung des karthagischen Krieges[1]) sein Werk gewesen, dass er sich ferner auch als Architekt bewährte, wie das „edificavit“ in der Inschrift am Brera-Portal bezeugt, aber jener Bildschmuck des Palastes ist mit diesem selbst verschwunden, und Zuweisungen von Gebäuden an einen Meister, von dem kein einziger beglaubigter Bau erhalten ist, bleiben leere Vermutung. Von den übrigen noch vorhandenen Arbeiten jedoch, die man mit seinem Namen in Verbindung gebracht hat, kann meines Erachtens nur eine auf einen Zusammenhang mit seiner Kunst Anspruch erheben, und zwar in anderem Sinn, als die bisher genannten, freilich das einzige Werk unter den Trecentoskulpturen der Lombardei, welches dem Pietro-Monument an Reichtum überlegen ist: das Grabdenkmal des Kirchenvaters Augustinus zu Pavia.

[1]) Vergl. S. 3.

II. Die Arca di S. Agostino.

Die jetzt zerstörte Kirche S. Pietro in Ciel d'oro[1]) in Pavia, von Dante[2]) und Boccaccio[3]) gerühmt, von Petrarca[4]) „pietoso e devoto consorzio di uomini grandi" genannt, hat man nicht grundlos als das „Pantheon" von Pavia gepriesen. Zahlreiche erlauchte Namen[5]) zählte die Reihe ihrer Grabstätten, an ihrer Spitze S. Boethius; die grösste Ehrfurcht aber erheischten des Kirchenlehrers Augustinus geheiligte Gebeine, die Liutprand 723 in Sardinien glücklich erworben,[6]) wohin sie einst aus Afrika überführt worden waren. Sorgsam ward der Schatz gehütet, fast zu sorgsam: um ihn gegen Raub und Diebstahl thunlichst zu schützen, liess Liutprand in der Kirche zum Schein drei Gräber herstellen[7]), den Leichnam selbst aber an einem vierten Ort betten, der, nur Wenigen bekannt, allgemach in Vergessenheit geriet, und als man endlich 1695 durch einen Zufall in der Krypta auf den Marmorschrein mit der Inschrift „Augustinus" stiess, entbrannte ein heisser, mit Gelehrsamkeit in Wort und Schrift[8]) verfochtener Kampf ob der Echtheit des Fundes, die erst 1728 durch Papst Benedict XIII. bestätigt wurde.

Auch das prächtige Grabdenkmal, das seit dem Trecento Ziel und Mittelpunkt der glänzenden Prozession am Tage S. Agostinos[9]) bildete, war bis dahin ein Kenotaph und, gleich dem Leichnam selbst, der Ehrfurcht zeitweilig entzogen. Ursprünglich in der Sakristei von S. Pietro in Ciel d'oro, ward er nach deren Aufhebung am Ende des vorigen Jahrhunderts (1799) zunächst in die Kirche del Gesù, dann in die Kathedrale übertragen, wo er bis 1820 in Stücken lag. Erst 1832 erhielt er auf Initiative Luigi Tosis seine heutige Gestalt, und gleichzeitig ward von ihm, als Beigabe zu mehreren von Ferreri gestochenen Aufnahmen, eine Beschreibung von Defendente Sacchi[10]) veröffentlicht. Das Werk wurde am 14. Dezember 1362 unter dem Prior Bonifacio Bottigella, nach anderen[11]) unter Andrea da Bologna, begonnen und zwischen 1370 und 80, wahrscheinlich um 1370 vollendet. Dem Pietro-Monument im nahen Mailand ist also die Priorität ge-

---

[1]) Vergl. P. Talini, La basilica di S. Pietro in Ciel d'oro in Pavia. Archiv. stor. lombardo V. Milano 1878, S. 19 u. S. 308; besonders IX, S. 35 ff. — [2]) Parad. X, 128. — [3]) Giorn. X, nov. 9. — [4]) Lettere senili. ed. G. Fracassetti. Firenze 1869. lib. 5, lett. 1; I, S. 262. — [5]) Vergl. Talini a. a. O., S. 37 f. — [6]) Vergl. Paulus Diaconus, De gestis Langobardorum lib. 6, cap. 48. — [7]) Vergl. Breventano, Istoria della Antichità Nobiltà etc. della città di Pavia. Pavia 1570, lib. III, S. 82 und des Anonymus Ticinensis, De laudibus Papiae. Cap. XVII. (Muratori, Rer. Italic. Script. XI, col. 36). — [8]) Vergl. deren Aufzählung bei Talini a. a. O., S. 40, note 55 und 56. — [9]) Vergl. Anonym. Ticin. Cap. XVI. (a. a. O., Col. 34.) — [10]) L'arca di S. Agostino. Pavia 1832. — [11]) Torelli, Secoli Agostiani, Bologna 1680, VI. a. 1362, S. 65, § 10. Die Nachricht von einer 1383 erfolgten Reparatur des Gitters giebt für den Zeitpunkt der Vollendung der Arca selbst nur einen geringen Anhalt. Die noch 1397 erbetene Unterstützung Giovanni Galeazzo Viscontis betraf jedenfalls nur unwesentliche Zusätze.

sichert, und wie dieses an die Area S. Domenicos, so schliesst das Heiligengrab in Pavia sich an das Denkmal in S. Eustorgio an. Diesmal aber ist der Zusammenhang inniger. Das Werk des Giovanni di Balduccio zwingt nicht unmittelbar zu einem Vergleich mit der Schöpfung Niccolos und Fra Guglielmos, das Agostino-Denkmal aber bliebe ohne die Area zu S. Eustorgio historisch unverständlich. Aber zugleich geht es über sein Vorbild hinaus. Wieder war hier, wie so häufig bei den Denkmälern der oberitalienischen Städte, ein stiller Wettstreit entbrannt, und Auftraggeber wie Künstler leitete der Wunsch, das schon Vorhandene möglichst zu überbieten. Sollte doch auch zu Pavia nicht nur ein Heiligengrab, sondern ein Nationalheiligtum erstehen!

Die Richtung, in welcher der Fortschritt sich bewegt, liegt freilich abseits von den rein künstlerischen Bahnen. Er beschränkt sich nur auf die Steigerung des quantitativen und des materiellen Reichtums. Am stattlichsten ward der Bildschmuck erweitert und bezeichnender Weise in ähnlichem Sinn wie am Pietro-Denkmal der Area S. Domenicos gegenüber: es mehren sich die Heiligen und die Tugenden, zugleich aber auch die Gestalten und Scenen historischer Gattung. Darauf deutet schon die wesentlichste Verschiedenheit, die Einführung der lebensgrossen Porträtfigur des Heiligen. An sich ist sie kein Novum, aber sie wird hier zum Mittelpunkt des ganzen Monuments und bestimmt seinen Aufbau.

Um die Gestalt des Gelagerten trotz der mächtigen Verhältnisse des Denkmals sichtbar zu machen, musste man von dem bisher üblichen Prinzip, den Sarkophag durch Säulen oder allegorische Gestalten zu stützen, Abstand nehmen. Die Area wurde hier vielmehr zum Untersatz des ganzen Denkmals. Man umgab die auf ihr ruhende Porträtstatue mit einem Freibau, welcher den Durchblick reichlich gestattet. Acht in verhältnismässig weitem Abstand stehende Pfeiler tragen die gewölbte Decke, die aussen von einer hohen Balustrade umzogen und von einem mit sechs Giebelwänden gezierten Walmdach gekrönt ist. So entstanden zahlreichere und anders geartete Flächen als bisher, deren bildlicher Schmuck auch eine Erweiterung des Darstellungskreises erforderte.

Die Gestalten der Tugenden werden hier in derselben Weise zur Gliederung der Sarkophagseiten verwendet, wie die Heiligen an der Area di S. Pietro.

An der Front: Fides, Spes, Caritas, Religio.
„ linken Schmalseite: Oboedientia und Castitas.
„ rechten Schmalseite: Mansuetudo und Paupertas.
„ Rückseite: Prudentia, Justitia, Temperantia, Fortitudo.

Dass alle vertikalen Gliederungen des Aufbaues durch Heiligengestalten geschmückt sind, dass Heiligengestalten auch die Seitenflächen des Sarkophages füllen, bietet keine neue Gesichtspunkte.

Frontseite: S. Pietro, S. Giovanni Evang., S. Giacomo, S. Andrea, S. Tommaso, S. Bartolommeo.
Linke Schmalseite: S. Lorenzo, S. Paolo Eremita, S. Stefano
Rechte Schmalseite: S Marco, S. Paolo, S. Luca.
Rückseite: S. Filippo, S. Matteo, S. Giacomo Alfeo, S Simone, S. Taddeo, S. Mattia.

Die Deutung der zahlreichen an den Pfeilern stehenden Heiligen, welche keine Inschrift tragen, erforderte eine selbständige ikonographische Studie, welche den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten würde und auch ausserhalb ihrer Aufgaben liegt. Ein reicheres Programm

als hier ist an keinem italienischen Grabdenkmal gestellt und durchgeführt worden. Man zählt 50 Reliefs, 95 Statuen, im ganzen fast 420 Köpfe.[1]) Das Material ist carrarischer Marmor, die Ornamente sind reich vergoldet, die Augen der Figuren meist mit Smalten ausgefüllt. Die Kosten betrugen 4000 Goldgulden.

Um so grössere Bedeutung gewinnt der übrige Teil der Darstellungen. Zunächst verdient Beachtung, dass die Porträtstatue keine Andeutung der Heiligkeit aufweist. In völlig historischer Auffassung ruht die Gestalt des Bischofs in reichem Ornate auf der verhängten Bahre. Das individualisierte Haupt ist durch ein Kissen etwas gehoben, die Hände fassen ein aufgeschlagenes Buch. Die sechs jungen Augustinermönche, welche die Bahre umstehen, sind nicht, wie so häufig, unthätig, sondern halten, wie am Settala-Monument und am Denkmal Azzo Viscontis, das Bahrtuch, indem sie gleichsam die Leiche in den Sarkophag hinablassen. Erst die am Kopf- und Fussende der Bahre stehenden drei Kirchenväter und S. Simpliciano bilden im inhaltlichen Zusammenhang des Bildschmuckes den Übergang zu der Schilderung der himmlischen Freuden, welche dem Toten zu teil werden. Dieselbe ist auf die gewölbte Decke verwiesen. Aus der von Cherubimköpfen gebildeten Mandorla der Mitte blickt der segnende Erlöser auf die Bahre herab, und in den auf gleiche Weise begrenzten Zwickeln des Gewölbes erscheinen die Madonna, der Täufer, Raphael, Michael, und etliche Heilige und Märtyrer in Halbfiguren.

Schon diese Anordnung des Schmuckes am Mittelbau deutet auf eine schärfere Scheidung zwischen dem historisch-realen und dem transcendenten Darstellungskreise hin. Das Gleiche bezeugen eindringlicher die Reliefs am Krönungsteil, auf welchen die Schilderungen aus dem Leben und der Wirksamkeit des Heiligen verwiesen sind. Hier zeigt sich eine Trennung der historischen Lebensgeschichte von der legendarischen Wunderthätigkeit: jene wird in den Reliefs der Attika, diese in den darüber befindlichen Darstellungen der Giebelfelder geschildert.

Attika: Frontseite: 1) Predigt S. Ambrogios, unter den Hörern Agostino.
2) Agostino und S. Simpliciano; Agostino in tiefes Sinnen versunken; oben ein Engel mit einem Buch.
3) Agostino von S. Ambrogio als Katechumene eingekleidet.

Rückseite: 1) Tod der Mutter Agostinos, Sa. Monica.
2) Konstituierung des Augustinerordens.
3) Agostino disputierend und taufend.

Linke Schmalseite: Agostino lehrend zwischen Mailand und Rom.

Rechte „ „ Überführung seiner Leiche von Sardinien nach Pavia.

Giebelfelder: S. Agostino befreit einen Gefangenen, treibt Teufel aus und bekämpft sie, heilt Krüppel und Kranke. Sein Tod.

Hatte sich der bildliche Schmuck des Domenico-Sarkophages im wesentlichen auf das Lob der übermenschlichen Fähigkeiten des Heiligen beschränkt, hatten die Reliefs an der Arca di S. Pietro den historischen Scenen bereits ein grösseres Feld eingeräumt, so wird hier das wirkliche Leben Agostinos in epischer Breite erzählt. Die mit dem Tode der Mutter abschliessende Jugendgeschichte umfasst die Schulung

[1]) Sacchi a. a. O.

des Jünglings durch S. Ambrogio und S. Simpliciano, die Zeit der Selbstprüfung und die Einkleidung des Katechumenen. Die Ordensstiftung und die siegreiche Verteidigung seiner Grundsätze machen ihn zum gefeierten Lehrer: auf hohem Dozentensitz thront er, von zahlreichen Schülern umgeben, zwischen den Städtebildern Mailands und Roms. Die beiden letzten Reliefs endlich schildern die Überführung seiner Leiche von Sardinien nach Pavia und ihre Beisetzung daselbst. Die in den Giebeln dargestellten Wunderthaten dienen somit nicht mehr als Hauptmotiv des Bildschmuckes, sondern nur als eine Ergänzung der historischen Scenen. — Diese Wandlung hat sich zweifellos unwillkürlich vollzogen, gleichwohl wird sie kulturgeschichtlich beachtenswert. Für die kunsthistorische Bedeutung des Werkes aber ist sie belanglos. Hier bleibt man lediglich auf Stilkritik angewiesen, denn so häufig dieses Denkmal auch genannt wird, fehlt doch jede urkundliche Angabe über seinen Meister. Spätere Konjekturen über denselben mangeln freilich nicht, aber sie entbehren bisher näherer Begründung.

Vasaris vorsichtiger Hinweis[1]) auf Agostino und Agnolo da Siena wird schon chronologisch bedeutungslos, da das Monument erst 1362, also nach deren Wirkungszeit,[2]) begonnen wurde. Ebensowenig wird man mit Cicognara[3]) auf Pietro Paolo und Jacobello dalle Masegne schliessen dürfen, schon weil deren Thätigkeit erst in den achtziger Jahren des Trecento beginnt. Defendente Sacchi[4]) nannte Bonino da Campione, Perkins[5]) diesen und zugleich seinen Landsmann Matteo. Während Calvi[6]) auf Matteo da Campione schliesst, bestreitet Schnaase[7]) aus stilkritischen Gründen nicht nur die Autorschaft Boninos, sondern, gleich Cicognara, überhaupt die eines norditalienischen Künstlers, indem er das Werk „einem fremden, wahrscheinlich toskanischen Meister, den wir nicht nachweisen können" zuschreibt. Im „Cicerone"[8]) wird nur allgemein das „pisanische Stilgepräge" hervorgehoben. Die anderen Autoren, welche dieses Denkmal erwähnen, adoptieren eine der hier aufgezählten Taufen.

Pisaner Stil bezeichnet in der That die Eigenart des Figürlichen. Er spricht allgemeingültig aus der Anwendung des Bohrers in den Bartpartien, sowie am Ornament, und im einzelnen besonders aus den Typen der Apostel und Heiligen am Sockelteil und aus ihrer mit reichen Besätzen verbrämten Gewandung, er spricht endlich, vermittelt durch Giovanni di Balduccio, aus den Gestalten der Tugenden. Acht von ihnen — Fides, Spes, Caritas, Prudentia, Justitia, Temperantia, Fortitudo und Oboedientia — sind unmittelbar nach der Mailänder Arca kopiert. Fehlen doch am Schild der „Fortitudo" selbst die vom Ocean umschlossene Erdscheibe und die vier Winde nicht!

Die Ausstattung der vier neu hinzutretenden Tugenden ist wohl kaum Verdienst des Künstlers. Es sind „Paupertas" und „Mansuetudo", jene geneigten Hauptes, mit Oliven- und Palm-Zweig und zwei umwundenen Täfelchen, diese ein Lamm in den Armen haltend, dann die „Castitas", welche zwischen Lilien und Rosen ein Häschen (?) trägt, und die aus einem gespaltenen Felsen aufragende Gestalt der „Religio" mit der Palme.

---

[1]) Vergl. Ed.: Milanesi VI, S. 512. „. . Santo Agostino in una sepoltura che è in sagrestia piena di figure piccole, la quale è di mano, secondo che a me pare, d'Agnolo e d'Agostino scultori sanesi." — [2]) Milanesi a. a. O., I, S. 439, note 4. — [3]) a. a. O., III, S. 291. — [4]) a. a. O. — [5]) II, S. 122. Handbook S. 42 f. — [6]) a. a. O., I, S. 31 — [7]) Gesch. der bild. Künste. II. Aufl. Düsseldorf 1876, VII, S. 471. — [8]) II, 2, S. 337.

Das Kostüm ist das gleiche, wie am Pietro-Denkmal, — hochgegürteter Armelrock und Schultermantel, das Haar mit Schleiertuch oder Blumenkranz geschmückt, — nur „Paupertas", „Castitas" und „Religio" tragen sinnigerweise lediglich das Untergewand. Auch die schmalen Schultern und die grossen Köpfe kehren wieder. Aber dieser enge Anschluss an die Schöpfungen des Pisaners lässt das geringe Können um so schärfer hervortreten. Handwerksmässig ist das Vorbild vergröbert. Hiefür nur wenige Beispiele! Der „Prudentia" fehlt der Spiegel, steif erhebt sie ihre Rechte; die drei in Mailand so geschickt zu einem organischen Ganzen vereinten Gesichter werden hier zu drei unvermittelt nebeneinander erscheinenden Köpfen. Wohl legt die „Oboedientia" hier den Zeigefinger an die Lippen, zum Zeichen schweigender Willfährigkeit, ihre Haltung aber lässt den in Mailand so trefflich geglückten Ausdruck der Demut gänzlich vermissen. Die „Temperantia" des Pietro-Denkmals ist eine Fürstin — ihre Doppelgängerin hier trägt die gleichen nichtssagenden, derben Züge, wie alle ihre Schwestern. Auch der Grundtypus dieser Köpfe weicht von den Lieblingsbildungen Giovannis wesentlich ab. Nicht mehr das weiche Oval, sondern scharfe Flächen; niedrige, breite Stirn, starke Nase, kräftiges, spitzes Kinn und breiter Mund, der von der Nase durch einen auffällig langen Zwischenraum getrennt ist. Besonders der letztere giebt diesen Gesichtern etwas Unschönes, Bäuerisches, das Giovannis Frauen gänzlich fehlt. Stand- und Spielbein sind nicht geschieden; breit, in schematischer Fältelung, stossen die Gewänder unten auf den Boden, im übrigen aber entspricht Lage und Behandlung der Falten, obschon dieselben weniger flüssig erscheinen, der Art des Pisaners, und ebenso die sorgsame Arbeit an den Borten, den Blumenkränzen und den Beigaben.

Pisaner Stil im Anschluss an Giovanni di Balduccio — das also ist das kunsthistorische Gepräge dieser Tugendfiguren.

Das Gleiche gilt von den Aposteln und Heiligen am Sockel, deren Köpfe mit grossen, tellerartigen Heiligenscheinen unmittelbar an den S. Pietro und S. Domenico von S. Casciano erinnern. Ihr Bau ist, wie bei den „Tugenden", untersetzt, ihre Gewandung — sie tragen klassische Kostüme — wie dort reich umsäumt, aber zugleich wirkungsvoller drappiert. Sie alle halten breite Schriftbänder mit den Worten des „Credo", doch ist auch hier Eintönigkeit der Bewegungsmotive glücklich vermieden.

Gestaltenfülle lockt das Auge zum Studium des Mittelbaues, an welchem kein Plätzchen schmucklos bleibt. Fast überreich wirkt hier die Doppelreihe der Statuen an den acht Pfeilern, deren untere Teile je vier Heilige umstehen, während ihre Genossen oben, zwischen den Bogen, sitzend und thronend aufgefasst sind: Jünglinge, kraftvolle Männer und Greise, am anziehendsten einzelne ritterliche Erscheinungen in Laientracht, und die Genrefiguren der vier Werkmeister, welche mit der Herstellung einer Säule beschäftigt sind. Auf die letzteren — man deutet sie als SS. Claudius, Nicostratus, Sinforonianus und Simplicius, die vier unter Diokletian zu Märtyrern gewordenen Bildhauer[1]) — sei die Aufmerksamkeit besonders gelenkt, weil wir ihnen an anderem Ort wieder begegnen werden. Der erste dieser vier macht sich an der Basis, der zweite am Kapitäl, der dritte am Schaft der Säule zu

[1]) Der eine von ihnen hält ein Schriftband mit den Worten: „Quattuor Coronatorum".

thun, welche der vierte zusammensetzt: ein seltsamer Ausdruck für das Prinzip der Arbeitsteilung, wie es den hier beschäftigten Bildhauern und Steinmetzen selbst geläufig war! — Denn dass hier, gleich dem Pietro-Monument, das Werk zahlreicher Hände vorliegt, ist völlig zweifellos, und schärfer als in Mailand lässt sich meines Erachtens auch deren Anteil sondern. Der Bildschmuck des Sockels freilich erscheint einheitlich pisanisch, von einzelnen Statuen an den Pfeilern des Mittelbaues aber könnte der gleiche Ursprung bereits beanstandet werden, im Innern vollends ist er bei einzelnen Figuren geradezu ausgeschlossen, und zwar nicht sowohl an der Grabfigur und ihrer Umgebung, als an den reichen Reliefs der Decke. Dort fiel eine Gestalt schon Defendente Sacchi[1]) auf, freilich nur durch ihre Vollendung: die Sa. Magdalena mit der Salbbüchse, eine ungewöhnliche Erscheinung unter den Frauen dieser Epoche, mit schmächtigen Formen und ältlichem Kopf, die Züge des mageren Antlitzes von hoher Feinheit. Solche Frauen kennt die Pisaner Schule nicht, und dass diese Figur in der That von anderer Hand stammt als die „Tugenden" unten, bezeugt bereits die von der dortigen Pisaner Art gänzlich abweichende Behandlung der Haare, die in langen Strähnen über die Schultern herabfallen: keine Bohrlöcher, keine scharf geschiedenen Hauptmassen, sondern einfache, höchst sorgfältige Strichelung! Auch der Faltenwurf hat einen andern Ductus. — Ist man auf die stilistische Verschiedenheit dieser Figur von denen des Postamentes erst einmal aufmerksam geworden, so erkennt man die gleiche von der Pisaner Schulung abweichende Arbeitsart auch an anderen Gestalten der Wölbung, wie an dem männlichen Heiligen neben der Magdalena, an der weiblichen Heiligen ihr gegenüber, die Schwert und Leuchte hält, und an der Sa. Caterina, endlich auch an einzelnen Statuetten der Aussenseiten. Durchgehends ist dieser stilistische und technische Unterschied ferner mit grösserer Sorgfalt in den Details verbunden; man braucht, um dies zu prüfen, an der Wölbung nur das Haupt der Magdalena mit dem der Madonna zu vergleichen.

So spitzen sich die qualitativen Verschiedenheiten der einzelnen Teile, die am Pietro-Denkmal nur eben registiert werden konnten, hier zu stilkritischen Merkzeichen zu.

Ähnliches gilt von der Verwandtschaft der Reliefs und Statuetten des Krönungsbaues mit denen der Arca di S. Pietro. Zunächst beruht sie auf der Wahl der gleichen Themata: der Predigtscene, der Kanonisation, der Überführung der Leiche zu Schiffe und in feierlicher Prozession, sowie, bei den Statuetten, welche den Giebel scheiden, der „Engelchöre". Nicht nur die Stoffe erinnern an die Mailänder Reliefs, sondern auch die Art ihrer Behandlung: die gleiche Kompositionsweise, die gleichen Motive in ähnlicher Durchführung, — ich verweise nur auf das Schiff mit seinem vom Fond gelösten Tauwerk — ja die gleichen Gegenstände, — die Kanzel in der Predigtscene! — und das gleiche Beiwerk. Selbst die Hunde sind nicht vergessen, obschon sie doch unter dem Lesepult des Kirchenlehrers ebensowenig zu erwarten wären, wie unter dem Krankenbett — man müsste sie denn gerade als „Domini canes" deuten. Auch hier sind die ruhigen Scenen bevorzugt und zugleich weitaus am besten geglückt. Die Wunderthaten erweisen zur Genüge, dass die dramatische Ader, welche Giovanni di Balduccio vermissen lässt, auch dem hier thätigen Meister

[1]) „una Maddalena col vaso degli unguenti che sostiene con ambe le mani: questa è delle meglio avorate del monumento."

fehlt. Sein reifstes Können zeigt er in den Reliefs der Predigt und der Taufe, in den übrigen fesselt vor allem die liebenswürdige Kleinkunst, die mit sichtlicher Freude bei allen schmückenden Zuthaten, vor allem aber bei den architektonischen, verweilt und in den Kirchen, Mauern, Türmen und Thoren stilistisch treue Skizzen italienischer Trecentobauten giebt. Man beachte besonders das durch das S. P. R. Q. gekennzeichnete Städtebild Roms!

Solche Betonung des Hintergrundes und der Attribute, solche wenigstens in der Komposition durchaus malerische Erzählungsweise, liebt die Pisaner Schule nicht, auch an diesen Reliefs waren, wie am Mittelbau, nicht Pisaner, sondern oberitalienische Bildhauer thätig.

Und es bedarf keiner weiten Umschau, um zunächst in Mailand dem gleichen Stil zu begegnen. Von den Skulpturen, welche dort auch unter des Giovanni di Balduccio Namen gehen, ist hier zuförderst die in S. Eustorgio in der „Kapelle der drei Magier" jetzt über dem Altar angebrachte Relieftafel zu nennen, deren dürftige Abbildung[1]) bei Cicognara ebensoweit hinter dem Original zurückbleibt, wie dasselbe im Text[2]) überschätzt wird.

Schon inhaltlich ist diese Ancona von Interesse. In drei durch Pfeiler getrennten, durch zierliche gotische Giebeldächer gekrönten Reliefs, erzählt sie die Legende der heiligen drei Könige; zur Rechten die Weisung des Herodes und den Auszug, in der Mitte die Anbetung, zur Linken den Traum und die Heimkehr „auf einem andern Wege". Offenbar sind diese Reliefs eine monumentale Verewigung jenes zu Ehren der heiligen drei Könige 1336 eingesetzten Festzuges nach S. Eustorgio, welches Fiamma so lebhaft beschreibt.[3]) — Die Behandlung des Themas entspricht den Reliefs der beiden Heiligengräber. Noch auffälliger wird hier die behagliche Breite der Schilderung, die naive Auflösung des zeitlichen Nacheinander in ein räumliches Nebeneinander, und die Betonung des Landschaftlichen. Das letztere besonders geht selbst über die Ermordungsscene S. Pietros und die Giebelreliefs der Arca di S. Agostino hinaus. In den beiden Seitenplatten zieht sich ein steil emporsteigender Felspfad quer über die Fläche, durch seine Blöcke die auf ihm schreitenden Gestalten zum Teil verdeckend. Die Scenen bleiben nicht nur auf die Hauptpersonen beschränkt, sondern sie werden zu reichhaltigen Bildern, wie man sie bei jenem Aufzug vor Augen sah. Fiammas Schilderung[4]) desselben lautet etwa: „Da waren die drei Könige mit ihren Kronen, hoch zu Ross, von bunt gekleideten Pagen, Saumtieren und stattlichem Tross umgeben; da war auch der goldene Stern, der ihnen am

[1]) a. a. O. Tav. XXXVII. — [2]) a. a. O., III, S. 431. — [3]) a. a. O., Col. 1017.

[4]) „Et fuerunt coronati tres Reges in equis magnis, vallati domicellis, vestiti variis cum somariis multis, & familia magna nimis. Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae praecedebat istos tres Reges; & pervenerunt ad columnas Sancti Laurentii, ubi erat Rex Herodes efficiatus cum scribis & sapientibus. Et visi sunt interrogare Regem Herodem, ubi Christus nasceretur; & revolutis multis libris responderunt, quod deberet nasci in civitate Bethleem ... Quo audito, isti tres Reges coronati aureis coronis, tenentes in manibus scyphos aureos cum auro, thure, & myrrha, praecedente stella per aera, cum somariis, & mirabili famulatu, clangentibus tubis & buticinis praecuntibus, simiis, babuynis, & diversis generibus animalium cum mirabili populorum tumultu pervenerunt ad Ecclesiam Sancti Eustorgii. Ubi in latere Altaris majoris erat Praesepium cum bove, & asino, & in Praesepio erat Christus parvulus in brachiis Virginis Matris. Et isti Reges obtulerunt Christo munera; deinde visi sunt dormire, & Angelus alatus eis dixit, quod non redirent per contradam Sancti Laurentii, sed per portam Romanam: quod & factum fuit. Et fuit tantus concursus Populi, & militum, & dominarum & Clericorum, quod numquam similis fere visus fuit. Et fuit ordinatum, quod omni anno istud festum fieret."

Himmel vorauszog.“ So begeben sie sich zu den Säulen von S. Lorenzo, wo der König Herodes mit seinen Schreibern und Räten Aufstellung genommen hat. Zahlreiche Bücher werden um Christi Geburtstätte befragt, und als man dieselbe erkundet, ziehen die drei Könige weiter, „goldene Schalen mit Gold, Myrrhen und Weihrauch in den Händen“, voran der Stern, dann ein wunderbarer Tross, mit Affen und mannigfachen Tieren, unter Pauken- und Trompetenschall, von einer gewaltigen Volksmenge geleitet. So kommt man nach S. Eustorgio, wo „zu seiten des Hochaltars die Krippe errichtet ist, mit Ochs und Esel, und wo das Christkind in den Armen der Mutter ruht. Die Könige bringen ihre Geschenke dar, dann aber verfallen sie scheinbar in Schlaf, und ein geflügelter Engel spricht zu ihnen, sie sollten nicht durch die Strasse von S. Lorenzo, sondern durch die Porta Romana zurückziehen, wie denn auch geschieht.“

Fast wörtlich ist der Künstler dieser Schilderung, das heisst also dem Volksschauspiele selbst, gefolgt. Stattlich treten die Könige auf, stattlich ist ihr Geleit, Diener mit Rossen, Dromedaren und Hunden. Die hierbei gebotenen Genremotive sind gut ausgenutzt. Ein Trossknecht ist im Begriff, sein Ross zu besteigen, ein zweiter führt die drei Pferde seiner Herren sorgsam den Bergpfad herab. Dazu dann die idyllische Scene der Anbetung selbst, bei welcher über den Felsen des Hintergrundes Ochs und Esel am Trog mitsamt betenden und musicierenden Engeln assistieren! — Ein liebenswürdiger Zug ist diesen Darstellungen zu eigen, welcher die Unzulänglichkeit des Könnens zunächst zurücktreten lässt. Die letztere bleibt freilich unverkennbar, am wenigsten an dem linken Seitenrelief, wo die schwere Aufgabe, eine Reiterschar vor Augen des Beschauers um die Ecke biegen zu lassen, zu argen perspektivischen Verstössen führte: das Ross, welches dort die Wendung des Pfades verdecken soll — sein Reiter will sich in den Sattel schwingen — ist eine unförmliche Missgestalt, und kaum minder der voranreitende, nur im Rücken sichtbare König, wie denn überhaupt ein richtiges Massverhältnis zwischen Pferd und Reiter hier ebenso verfehlt ist, wie im Relief der Heiligsprechung an der Area di S. Pietro. Im übrigen aber zeigen sowohl die Menschen- wie die Tier-Figuren hier andere Proportionen als dort. Schon der Vergleich der Rosse ergiebt scharfe Gegensätze. An der Area sind sie kurzbeinig, mit starkem Leib und Hals, mit rundlichen Konturen — am Magier-Relief werden diese weichen Umrisslinien eckig, erscheint der auf mageren Beinen ruhende Leib und der Hals gestreckt: dort gefällige, aber schematische Formen — hier sichtlich individuelle Bildung. Auch die Männer sind untersetzter gebaut, als die Gestalten des Giovanni di Balduccio, und bieten, gleich der Madonna und den Engeln, andere Kopftypen.

Auf die Hand des Pisaners also, wie Calvi[1]) will, darf man hier nicht schliessen, obschon die Technik durch starke Anwendung des Bohrers Pisaner Schulung verrät. Die Anklänge an das Pietro-Monument, welche nicht geleugnet werden sollen, bleiben hier stilkritisch belanglos: wurde doch diese Altartafel von der Scuola dei Maggi nur acht Jahre nach der Area (1347)[2]) für die gleiche Kirche gestiftet, so dass ein Einfluss des Heiligengrabes fast selbstverständlich er-

[1]) a. a. O., I, S. 20. — [2]) Die Jahreszahl bietet die Inschrift selbst, vergl. auch Cronaca di S. Eustorgio L. vol. III, S. 205. „Fecero fare l'ancona della capella loro, di marmo figurato e istoriato“.

scheint. Über allgemeine Verwandtschaft aber führte derselbe nicht hinaus, und wenn man selbst die Wahrscheinlichkeit anerkennen muss, dass der hier thätige Bildner seine „Pisaner Schulung" unter Giovanni di Balduccio, vielleicht an der Arca selbst, erwarb, so sprechen doch gegen die Identität mit diesem die gleichen Gründe, welche gegen Giovannis unmittelbaren Anteil an den Skulpturen des Agostino-Monumentes geltend gemacht wurden. Andererseits teilt das letztere mit dem Relief in S. Eustorgio nicht nur diesen Gegensatz gegen die Art Giovannis, sondern weist auch im positiven Sinn zahlreiche Analogien zu der Altartafel auf. Zunächst schon in der Architektur und dem Ornament: die gleichen Pfeiler- und Säulen-Kapitäle und die gleichen kleeblattförmigen Kriechblätter an den Giebeln; ferner auch in den Typen: die musicierenden Engel auf der „Anbetung" zu Mailand haben dieselben Köpfe wie die Cherubim an der Wölbung des Heiligengrabes zu Pavia, die Könige und ihre Begleiter tragen dieselben Züge, wie die Heiligen am Mittelbau der Arca, die Engel in Diakonen-Tracht endlich, welche in Mailand die Giebel krönen, sind ihren die Leiche S. Agostinos herabsenkenden Genossen in Pavia blutsverwandt. Und angesichts dieser einzelnen Übereinstimmungen erhellt nun auch deutlich die Gleichheit des Kunstcharakters: die gleiche Neigung zu zierlichen Details, bei winzigem Massstab, die gleiche plastische Kleinkunst, die in Mailand am klarsten aus dem Tondo über dem mittleren Giebel, mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, spricht.

Ein zweites, freilich weit weniger beachtetes Werk, welches man in Mailand derselben Hand zuschreiben darf, befindet sich unter den Grabdenkmälern in S. Marco, links vom Settala-Monument. Wie dieses ist es ein „Professorengrab", aber die Darstellung des Lehramts füllt hier nur das eine der drei Felder, in welche der allein erhaltene Sarkophag vorn geteilt ist. Die beiden anderen zeigen religiöse Scenen: in der Mitte eine verhältnismässig seltene Verkörperung der Dreieinigkeit — Gott Vater mit dem Gekreuzigten, oben die Taube, rings Cherubim — links die Madonna, welcher der Beigesetzte von Heiligen empfohlen wird. Nach Mongeri[1]) ist es der Rechtsgelehrte Martino Aliprandi, welcher schon 1339 starb. — Die kunsthistorische Analyse dieser Reliefs könnte nur wiederholen, was bezüglich der Altartafel von S. Eustorgio und dem Bildschmuck des Agostino-Denkmals gesagt wurde; die spezielle Verwandtschaft, welche auf den gleichen Meister schliessen lässt, spricht am schärfsten aus den Cherubim, der Madonna, dem Christus in der Dreieinigkeit, der an das Tondo der Ancona erinnert, endlich aus Schmuck und Krönung der Ecknischen, wo die Gestalt des Evangelisten Johannes und der Engel an der Bahre S. Agostinos fast identisch wiederkehren. Eine weitere Bestätigung dafür aber, dass Giovanni di Balduccio selbst an diesem Sarkophagrelief nicht beteiligt ist, ergiebt der Vergleich mit dem inhaltlich verwandten Bildschmuck des nahen Settala-Monuments, dessen stilistische Verschiedenheit schon Mongeri hervorgehoben hat.

So wäre zunächst also in Mailand neben dem Pisaner eine Künstlerpersönlichkeit gefunden, welche an der Arca di S. Agostino gearbeitet hat. Damit aber ist zuvörderst nur wenig gewonnen. Es ergab sich oben, dass zum mindesten noch ein zweiter Künstler am Agostino-Denkmal zum Wort gelangt, welcher sich nicht nur vom Meister der Altartafel und des Aliprandi-Monuments, sondern — durch die

[1]) a. a. O., S. 94, Nr. 5.

gänzliche Unabhängigkeit von der Pisaner Schulung — auch von Giovanni di Balduccio stilistisch völlig lossagt: der Schöpfer der Sa. Magdalena und der ihr verwandten Figuren. Endlich bleibt auch die Hauptfrage noch offen, ob einer dieser beiden Meister, deren Existenz vorerst lediglich in der Stilkritik einzelner Teile des Agostino-Denkmals und zweier kleiner Arbeiten in Mailand wurzelt, in der That als der Schöpfer des Agostino-Monuments zu begrüssen sei, ob er nur bei der Ausführung beteiligt gewesen oder auch den Entwurf geliefert, und in wie weit hierfür nicht etwa doch der Pisaner in Betracht kommt.

Das Heiligengrab in Pavia vor allem zählt zu jenen Werken, vor denen die in der Einleitung betonten Schwierigkeiten der Stilkritik die grösste Vorsicht gebieten. Bei seinem überreichen Bildschmuck ist eine Arbeitsteilung mit unbedingter Sicherheit vorauszusetzen, und zwar eine noch grössere, als sich bisher ergab. Was sich seiner eigenen Sprache für die Künstlergeschichte entlocken lässt, glaube ich im obigen zusammengestellt zu haben, aber es gilt nunmehr, den Blick über die bisherigen Grenzen hinaus zu richten. In der That gewinnt dieses Denkmal, an absolutem Kunstwert der Area di S. Pietro so wenig ebenbürtig, an kunsthistorischer Bedeutung, sobald man die etwa gleichzeitigen Trecento-Skulpturen der Lombardei auch ausserhalb Pavias und Mailands mustert. Man entdeckt dann zahlreiche Analogien zu Einzelheiten seiner Bildwerke, welche sich aus der Art des Pisaners nicht herleiten liessen, und dieses Heiligengrab, der Ausgangspunkt der Betrachtung, wird zu einem Knotenpunkt der kunsthistorischen Entwicklung selbst, in welchem sich deren mannigfache Fäden vereinen. Dieselben aufzudecken ist freilich nur eine Nebenaufgabe der folgenden Untersuchung: man braucht ihnen bei den übrigen Trecento-Skulpturen nicht eigens nachzuspüren, sie bieten sich dort vielmehr fast von selbst dar, und nur die inneren Beziehungen, welche das Agostino-Denkmal zu dem Pietro-Monument aufweist, haben mich veranlasst, es voranzustellen. Immerhin erscheint dieses Werk aber auch in anderem Sinn nicht ungeeignet, hier von der Charakteristik des Pisaners zum folgenden, den oberitalienischen Meistern selbst gewidmeten Abschnitt überzuleiten, denn — dies sei schon jetzt antizipierend ausgesprochen — das Endergebnis bezüglich seines Ursprungs stellt neben den Namen des Giovanni di Balduccio den der Campionesen.

Die Campionesen.

Der durch Giovanni di Balduccio vermittelte Einfluss der Pisaner Bildhauerschule traf in der Lombardei eine Schar von Bauhandwerkern, Steinmetzen und Bildhauern, deren gemeinsamer Name in der oberitalienischen Kunst schon ein Jahrhundert zuvor einen geachteten Klang besitzt. — Am 30. November 1244 bezieht sich die Bauverwaltung des Domes von Modena auf einen Vertrag, welcher mit dem damals bereits verstorbenen Magister Anselmus de Campilione episcopatus Cumani abgeschlossen worden war: Anselmo selbst und seine Erben sollten „in perpetuum" für bestimmten Tageslohn an der Kathedrale von Modena beschäftigt werden.[1]) Dieser Vertrag tritt für den Sohn Anselmos, Magister Henricus, in Kraft und wird für ihn, seine Söhne, Erben und Nachfolger mit höherem Tagesgehalt bestätigt.[2]) — Fürwahr ein glänzendes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit Meister Anselmos und ein seltenes Vertrauen zu seiner Schule! Der Ruf der Werkleute aus Campione, dem winzigen Flecken am Lago Ceresio, Lugano gegenüber, muss damals schon verbreitet und gesichert gewesen sein.

Die Familie und die Gesellen Anselmos standen demgemäss beim Bau der Kathedrale von Modena zeitweilig im Vordergrund, als Architekten, als Bauführer, als Steinmetzen und auch als Bildhauer.[3]) Hier ist dieser ausgebreiteten Thätigkeit nur im Hinblick auf die Trecento-Skulpturen ihrer Nachkommen kurz zu gedenken.

Die romanischen Bildwerke der Kathedrale von Modena sind jüngst von Schmarsow[4]) stilkritisch in drei Arbeitsperioden gesondert worden: die ältesten die „Monatsbilder an den Thürpfosten des Seitenportales gegen den Campanile", sodann die vier Evangelistenreliefs im Atrium der Krypta, der segnende Heiland und das Gebet auf dem Ölberg in der Sakramentskapelle, die dritte Gruppe endlich die fünf Reliefs an der rechten Wand dieser Kapelle: Fusswaschung, Abendmahl, Judaskuss, Christus vor Pilatus und die Geisselung, Kreuztragung; zuletzt, als selbständiger Rest, noch zwei kleine Zwickelreliefs: der Lohn des Judas und die Verleugnung Petri.

Schmarsow nennt hier keine Künstlernamen. Mit gutem Grund, denn trotz der zahlreichen Beischriften ist keines dieser Werke signiert, und auch die Doku-

---

[1]) 30. Nov. 1244. Cum inter dominum Albertum quondam Massarium operis et fabricae Mutinensis ecclesiae et quondam Magistrum Anselmum de Campilione episcopatus Cumani pactum fuisset, quod idem magister et heredes ejus in perpetuum laborare deberent in dicta ecclesia Mutinensi habendo pro quolibet die ipse Magister, et quilibet alius Magister descendens ab eo sex imperiales" etc. — [2]) „Dominus Hubaldinus nunc praedictae fabricae Minister .... promisit et convenit eidem Magistro Henrico pro se et suis filiis, heredibus et successoribus, qui Magistri fuerint huius artis, octo imperiales" etc. — [3]) Vergl. besonders: Tiraboschi, Memorie storiche Modenesi. Modena 1793—95, V, S. 23 und Storia della letteratura italiana. Ed. de' class. ital. Milano 1823, tom. V, 2; lib. III, S. 975, Note. Ferner: G. Campori, Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi. Modena 1855, S. 116 f.; Borghi, Il Duomo di Modena, S. 33 und S. 77 ff. M. Caffi, Artisti Lombardi del Secolo XV. J. Solari. Arch. Stor. Lombardo V, 1873, S. 669 ff. Die zahlreichen in den Modeneser Urkunden erwähnten Einzelnamen der Campionesen, welche mehrere Generationen darstellen, bleiben kunsthistorisch vorerst belanglos. — [4]) S. Martin von Lucca S. 236, Anm. 1.

mente schweigen. Im Hinblick auf jene Verträge aber besteht doch wohl die Tradition zu Recht, welche zum mindesten in den beiden zuletzt genannten Gruppen von Arbeiten im Innern des Domes Werke der Campionesen sieht, denn von den Skulpturen Meister Wilhelms an der Fassade sind dieselben verschieden. Man könnte ferner die von Schmarsow aufgestellten Gruppen wohl nochmals zerlegen und, wie die Lokalforschung zu thun liebt, je nach der geringeren oder grösseren Vollendung Anselmo oder seinen Sohn Arrigo als Meister nennen, aber solche Taufen blieben Hypothesen und würden das hier massgebende Hauptthema nur wenig fördern. Für dieses genügt es, den allen diesen Arbeiten gemeinsamen Grundzug zu kennzeichnen.

„Byzantinisierend romanisch" nennt Schmarsow den thronenden Christus, „starken Einfluss byzantinischer Vorbilder im Sinne des nordischen Romanismus" sieht er in den Passions- und Zwickel-Reliefs.

Dieses Verhältnis zur byzantinischen Überlieferung bestimmt die kunsthistorische Stellung dieser Arbeiten wohl am schärfsten. Byzantinischer Tradition folgt Auffassung und zum Teil auch Anordnung der einzelnen Scenen, sie spiegelt sich auch in den einzelnen Figuren. Regungslos, nur repräsentierend, oder der Handlung entsprechend, aber gleich Automaten steif bewegt, sind alle diese grossen Gestalten, unter denen der Heiland riesenhaft hervorragt: die Körper zu lang und zu schmal, in stoffreiche Gewänder gepresst, deren dichte, geradlinige Falten ohne Rücksicht auf den Gliederbau schematisch wiederholt werden; die Köpfe von derber, harter Arbeit, mit Riesenohren und perückenartigem Haarwulst, oft fratzenhaft verzerrt, aber mit sichtlicher Anlehnung an jüdische Gesichtstypen. Hierin allein und etwa noch in der sorgfältigen Durchbildung der nackten Füsse — sie tragen Sandalen — offenbart sich Naturstudium, das übrige liesse sich aus byzantinischen Mustern ableiten, und im wesentlichen ist es nur der Mangel technischer Sicherheit und feinerer Detaillierung, welcher hier stilkritisch gegen den unmittelbaren Anteil byzantinischer Künstler spricht. — Zu der selbständigen, urwüchsigen Art Meister Wilhelms und Meister Nicolaus' stehen diese Skulpturen also in scharfem Gegensatz, ohne doch die Akkuratesse der ihrem Stil näheren Werke des Benedetto Antelami zu erreichen. Wenn sie in der That Arbeiten der Campionesen sind, so deutet hier kaum etwas darauf hin, dass dieselben im Trecento zu Trägern einer nationalen Kunstweise werden sollten. Auch die in ihrem Bildschmuck renovierte „Porta regia", welche man dem Anselmo und Arrigo I. zuschreibt, bietet in diesem Sinne kaum Ausbeute, und noch weniger das einzige inschriftlich beglaubigte Trecentobildwerk eines Campionesen im Dom zu Modena, die Kanzel Meister Arrigos II. von 1322,[1]) denn diese so häufig erwähnte Kanzel hat ihren ursprünglichen Bildschmuck von der Hand des Erbauers der „Ghirlandina" zweifellos verloren, und das einzige historisch Beachtenswerte an ihr ist ihre Inschrift selbst:

Annis progressi de sacra Virgine Christi
Undenis geminis adjunctis mille trecentis,
Hoc Tomaximus de Ferro planta Johannis
Massarius Sancti Venerandi Geminiani,
Fingi fecit opus, Turrem quoque fine nitere
Actibus Henrici sculptoris Campionensis.

[1]) Vergl. Cavedoni, Descrizione del Pulpito del Duomo di Modena. Modena 1835. Die Entstehungszeit wird durch die „Annales Mutinensium" (Muratori, Rer. Italic. Script. XI. col. 80) bestätigt: „De anno MCCCXXII. factum fuit Pulpitum in Ecclesia Cathedrali Mutinae per Thomam de Fredo".

Die Kanzel befindet sich am zweiten Hauptpfeiler des Mittelschiffs zur Linken. Ihre zwölf Säulen und ihre Brüstung sind aus Marmor und im wesentlichen intakt geblieben, ihre elf Heiligenstatuetten aber bestehen aus Terracotta, und schon der erste Blick lehrt, dass diese, übrigens recht unbedeutenden, Figürchen nicht aus dem Beginn des Trecento, sondern aus weit späterer Zeit stammen.[1]) Auch die Treppe ist ein Pasticcio. 1845 wurde die Kanzel restauriert.

* * *

Im 14. Jahrhundert besitzt die Thätigkeit der Campionesen in Oberitalien vier Centren: Bergamo, Verona, Mailand und Monza. Sie ist dort vorwiegend durch Inschriften an erhaltenen Werken beglaubigt, aber diese entsprechen nur einzelnen, zufällig signierten Documenten, innerhalb einer stattlichen Reihe anderer Zeugnisse, welche trotz der mangelnden Unterschrift den gleichen Stempel tragen. Dies stilkritisch zu erweisen, ist eine Hauptaufgabe der folgenden Untersuchung.

Dieselbe stützt sich hierfür jedoch nicht lediglich auf Stilkritik — im vorliegenden Fall müsste selbst diese allein bereits genügen! — sondern abermals auch auf dokumentarisch verbürgte Verhältnisse: am Ende des Trecento bietet die Stellung der Werkleute von Campione in den Bauakten des Mailänder Domes ein Analogon zum Wirken ihrer Ahnherrn an der Kathedrale von Modena. So glänzende Verträge mit ganzen Familien und ihren Nachkommen, wie dort, werden in Mailand freilich nicht geschlossen, aber eine Fülle von Namen tragen in den Bauakten den Zusatz „de Campione", und in der endlosen Reihe derer, die nur einmal genannt werden — es genügt hier, auf Boitos Zusammenstellung[2]) zu verweisen —, zeichnen sich einzelne schon in diesen Urkunden selbst durch häufige Erwähnung, durch hohes Honorar, durch den Titel und durch ehrende Beiworte aus, so besonders Bonino, Giacomo, Marco Frisone oder Frixone, Matteo, Zeno und der „deutsche" Giovanni (Anni, Annex, Anechino) Fernach[3]) (Farnech, Faronech, Feronech), der ebenfalls das Beiwort „de loco Campillioni" führt.

Unzweifelhaft geht die Thätigkeit dieser Campionesen wie zu Modena, so auch zu Mailand schon in weit frühere Zeiten zurück, vielleicht in noch frühere als dort, wohl schon in die Epoche der älteren Kirche Sa. Maria Maggiore, auf deren Stätte sich der heutige Dom erhebt. 1075 war sie durch einen Brand zerstört worden, und etwa ein Jahrhundert später fällt eine Erweiterung und Ausschmückung des Baues, welcher Boito[4]) eine noch heut erhaltene Skulpturengruppe des Domes zuschreibt: die jetzt im nördlichen Seitenschiff, in der Nähe des Eingangs, angebrachten Apostelfiguren. Sie stammen aus der Tribuna des alten Domes, und sind die Stiftung Uberto Crivellis, des späteren Papstes Urban III. Auch an diesen Statuen offenbart sich jene byzantinische Reminiscenz, welche die romanischen Bildwerke im Dom von Modena zur Schau tragen, auch hier zeigt sich vor allem die gleiche Technik in der Behandlung des roten Veroneser Marmors, aber seltsamer Weise ein viel schärferer Realismus in den Köpfen, und auch eine bessere Beobachtung und Berücksichtigung der Gliedmassen in den kantig wiedergegebenen

[1]) Cavedoni ist der Einzige, der dies erkannt hat: er setzt diese Statuetten „80—90 Jahre später" als das Datum der Inschrift. Vergl. aber auch Campori a. a. O., der eine Restaurierung der Kanzel von 1789 erwähnt. — [2]) Il duomo di Milano. Milano 1880, S. 90. — [3]) Vergl. Boito, a. a. O., S. 83 — [4]) a. a. O. S. 53. Abbild. Taf. 38. In die Nischenreihe, welche diesen Aposteln als Umrahmung dient, ist nachträglich das gotische Hochrelief der Madonna zwischen Sa. Caterina und S. Paolo eingesetzt worden.

Gewandfalten! — Schon Boito hat den auffälligen Contrast hervorgehoben, den diese Figuren zu den bekannten nach der Schlacht bei Legnano 1176 ausgeführten Reliefs der „Porta Romana“ in Mailand aufweisen, jenen rohen, flüchtigen Steinmetzarbeiten, denen gegenüber diese Apostel schon als Schöpfungen einer gereiften, zielbewussten Kunst erscheinen, ein Gegensatz, welcher in Modena im Verhältnis der Werke Meister Wilhelms zu denen der Campionesen ein Analogon findet; schon Boito hat ferner auf eine zweite Stiftung Uberto Crivellis, auf den im gleichen Material ausgeführten Altar hingewiesen und in diesem Zusammenhang endlich auch den Sarkophag der beiden Visconti, Ottone († 1295) und Giovanni, genannt, welcher noch heute im südlichen Seitenschiff der Cathedrale steht. Derselbe darf nach seinem Typus und Bildschmuck als der älteste Vorläufer des Azzo-Monumentes gelten und kennzeichnet das Können der Mailänder Bildhauer am Ende des Ducento.

> Der schwere Kastensarkophag ruht hier auf zwei kräftigen, mit Compositcapitälen gekrönten Säulen. Der Sarkophagkörper selbst ist nur durch die breite Inschrift geschmückt, an den Ecken des flachen Satteldaches aber stehen die Evangelistensymbole, und auf seiner Vorderfläche ruht die Porträtfigur Ottones, in vollem Ornat, die Hände unterhalb der Brust schlicht übereinander gelegt, die Augen geschlossen: eine der Wirklichkeit verhältnismässig getreu abgelauschte Darstellung des Leichnams, deren Ausführung als Flachrelief im eingetieften Feld freilich sehr derb bleibt. Zu Häupten und Füssen werden — ähnlich wie später an der Bahre Azzos — zwei jugendliche Halbfiguren sichtbar, in denen Litta Matteo und Uberto Visconti erkennen will.[1])

Dass dies schon Arbeiten der Campionesen seien, wird sich ebensowenig mit Sicherheit beweisen lassen, wie in Modena; die Wahrscheinlichkeit aber spricht dafür, ja sie lässt die Annahme berechtigt erscheinen, dass alle jene zahlreichen oberitalienischen Ducento-Skulpturen in rotem Veroneser Marmor, welche besonders die Kirchenportale jener Zeit in Norditalien zieren, zum mindesten von einheimischen, oberitalienischen Steinmetzen und Bildhauern ausgeführt sind, wie denn beispielsweise für die Löwen am Hauptportal der Kathedrale von Parma von 1281 der Name des Bono da Bissone, „einem Campione benachbarten Flecken am Luganer See“[2]) beglaubigt ist.

Für das Trecento aber weicht dieses Gebiet der Hypothesen zunächst im Mailändischen einem festen, historischen Boden. Die Acten des Mailänder Dombaues vor allem gehen von dem Schaffen der Campionesen das allgemeingültige Bild, welches ich in der Einleitung zu skizzieren versuchte, und diese Dokumente in Verbindung mit den beglaubigten Arbeiten, in denen dieselben Namen wiederkehren, gewähren der folgenden Schilderung, soweit sie nicht Stil-, sondern Künstler-Geschichte bietet, eine sichere Basis. Auszugehen freilich ist von den Werken selbst, denn nur durch deren unbefangene Würdigung kann es gelingen, den überlieferten Namen kunsthistorische Bedeutung zu verleihen.

---

[1]) Abb. bei Litta, „Visconti“ und schon bei Giulini, a. a. O., VIII, S. 171. — [2]) Vergl. Boito a. a. O. S. 56.

III. Giovanni da Campione.

DAS BAPTISTERIUM AM DOM ZU BERGAMO.

Ein Jahr nach der Vollendung der Arca di S. Pietro Martire in Mailand ward in Bergamo ein Werk begonnen, welches — obschon kein Heiligengrab, wie die Arcadi S. Agostino — unter zahlreichen Gesichtspunkten einen Vergleich mit der Hauptschöpfung des Giovanni di Balduccio unmittelbar herausfordert. Der Chronist Donato Calvi meldet in seiner „Effemeride“ [1]) unter dem 28. April 1340:

„A fine con pompa maggiore si solennizassero i battesimi dell' ottaua di Pascha, nella sagra Conca di S. Maria Maggiore, come sotto li 7 Aprile, si fabricò il superbissimo Battisterio di lucidi, & mischi marmi, con statue, gieroglifichi, colonne, & altri ornamenti, per mano del celebre Gio. Campione. Fu fatto a spese della Communità.“

Bis 1660 befand sich dieses Baptisterium an seiner ursprünglichen Stätte, dann ward es versetzt, denn Calvi fährt fort:

„& si è visto in piedi fin' all' anno 1660 in cui per più bella vista della chiesa, indi è stato rimosso, & or disciolto nelle stanze della Misericordia si conserua“

und notiert die Beschlussfassung hierüber unter dem 15. Januar,[2]) den Beginn des Abbruchs unter dem 27.[3]) Februar 1660.

Calvi schrieb dies 1676. 1793 wurde sodann die eingehende Schilderung dieses Werkes von Francesco Maria Tassi[4]) veröffentlicht, welche nach Anführung der Notizen Calvis bis zum Jahre 1660 mit den Worten beginnt: „dopo alcuni anni poi fu collocato presso la Cattedrale dalla parte della Canonica in una capelletta, che forma un ovato ottangolare.“ Endlich empfing es in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts auf seinem heutigen Standorte links vom Dom durch mannigfache Ergänzungen und Zusätze seine jetzige Gestalt.[5])

Ein Rekonstruktionsversuch dieses für die christliche Archäologie höchst

---

[1]) Donato Calvi, Effemeride sacro — profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo etc., Milano 1676. I, S. 501. — [2]) a. a. O., I, S. 93. — [3]) a. a. O. I, S. 256.

[4]) Francesco Maria Tassi. Vite de' pittori scultori e architetti Bergamaschi. Opera postuma. Bergamo 1793. I, S. 9 und Anm. 1. — [5]) Vergl. die Notizen in dem kleinen Aufsatz: „Cenno storico artistico relativo agli oggetti Patrii meritevoli di osservazione. I. Duomo. in „Bergamo o sia Notizie Patrie“, Almanacco per l'anno 1855. Anno XLI. Bergamo (Tipografia Mazzoleni) S. 81 und Almanacco scientifico-artistico-letterario per l'amo 1867. Anno LIII. Bergamo (Tipografia Vittore Pagnocelli). S. 93 ff. Die Reconstruktion leitete der Architekt d'Alpino, an den Skulpturen der Bildhauer Luigi Pagani.

interessanten Baptisteriums ist für unsere Zwecke kaum nötig. Hierfür sei auf den freilich sehr schlechten Stich in der „Effemeride" Calvis[1] und auf die genannten Beschreibungen hingewiesen. Ursprünglich befanden sich die Hauptteile des Bildschmuckes sicherlich an den Aussenwänden des Gebäudes, welches „gleich dem Tabernakel Orcagnas" als ein kleiner „Tempel im Tempel" erschien. Ohnehin jetzt gänzlich umgestellt, mögen im folgenden die einzelnen Gruppen der erhaltenen Skulpturen selbst betrachtet werden.

Von denselben sind die acht kleinen Reliefs aus dem Leben Christi jetzt oben an den Innenseiten des Oktogons angebracht, während die Statuen der Engel, Chöre rings an den Wänden stehen, das Relief mit dem Kruzifix als Altarantependium, der Täufer als Altarstatue dient, und die acht Figuren der Tugenden die schmalen Eckmuschen der Aussenwände füllen.

Ich beginne mit den acht Reliefs aus dem Leben Christi. Wie bei den meisten cyklischen Darstellungen dieses Themas scheint auch hier ein ausführliches, in strengem Anschluss an die Überlieferung frühmittelalterlicher Kunst entworfenes Programm zu Grunde zu liegen. Die Verkündigung, die Geburt Christi und ihre Offenbarung an die Hirten, die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, die Taufe, die Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Christi Geisselung, der Kalvarienberg, Kreuzabnahme, Beweinung, Himmelfahrt — so mochten die Kapitelüberschriften des Programmes lauten, in welchem selbst wohl auch die Auswahl der darzustellenden Nebenpersonen bestimmt war. Auch der Ton der Erzählung ist völlig traditionell. Die genrehaften Nebenscenen, durch welche die Schilderung des religiösen Dramas belebt zu werden pflegt, sind nirgends vergessen: bei der Geburt fehlt das Bad des Kindes nicht, bei der Gefangennahme haut Petrus dem Malchus das Ohr ab, unter dem Kreuz würfeln die Kriegsknechte um Christi Rock. Der naive, liebenswürdige Charakter der Darstellung ist daher möglicherweise weniger das Verdienst des Künstlers als seiner Zeit. Die künstlerische Initiative musste jedoch bereits bei der Verteilung der mannigfachen Scenen auf die acht Reliefs einsetzen, und schon hier begegnet man beachtenswerten Motiven. Dass mit der Geburt Christi die Botschaft an die Hirten verbunden wird, ist freilich ebenfalls traditionell, aber diese Vereinigung wird hier besonders geschickt vermittelt. Im Vordergrund links ruht Maria auf dem Lager, vor welchem S. Joseph sitzt, rechts bereiten die Frauen das Bad; über der Lagerstätte erblickt man in eigenem Rahmen das Christkind in der Krippe, und rechts daneben, oberhalb der Badescene, durch Felsgrund von ihr getrennt, die Hirten mit ihrer Schafherde, denen zwei Engel die Botschaft bringen. Indem Maria das Haupt zur Krippe emporwendet, wird die letztere, deren rechteckige Umrahmung an eine Fensteröffnung erinnert, inhaltlich wie formal gleichsam zu einem Bindeglied zwischen den Hauptgruppen im Vordergrund und der im Freien spielenden Hirtenscene.

Gefangennahme, Verhör und Geisselung sind vereint. Links empfängt Christus vor zahlreichen Bewaffneten den verräterischen Kuss, gleichzeitig wird er von einem Häscher gepackt, gleichzeitig schlägt Petrus auf Malchus ein. In der Mitte steht er vor Pilatus, rechts ist er zur Geisselung an die Säule eines Gebäudes gebunden. In ähnlicher Weise stellt das letzte Relief Kreuzabnahme, Beweinung und Himmelfahrt nebeneinander: zur Linken wird der Leichnam vom Kreuz gelöst, zur Rechten ruht er auf der Bahre, neben welcher die klagenden Frauen, zugleich

[1] a. a. O., I, zu S. 256.

THE LIBRARY
ST. JEROME'S COLLEGE

aber auch die schlafenden Wächter erscheinen. Über der Bahre schwebt Christus von Engeln getragen bereits in Wolken empor. Auch hier wird aus dem zeitlichen Nacheinander ein räumliches Neben- oder Übereinander, durch fühlbare, aber im Gesamteindruck keineswegs störende Caesuren geschieden.

Ist hierin ein stark archaischer Zug unverkennbar, so geht die liebevolle Art, in welcher sich der Meister in seinen Stoff vertiefte, über die Auffassungsweise des frühen Mittelalters weit hinaus. Die dort üblichen bildlichen Abbreviaturen genügen ihm nicht mehr; der genrehaften Behandlung des Stoffes, die Niccolo Pisano in Lucca und Siena auch in die Plastik eingeführt hatte, wird hier ein ungewöhnlich breiter Raum gegönnt. Die Scenen gestalten sich — wie die Legende der hl. drei Könige in Mailand — zu einem figurenreichen Schauspiel, die Haupthandlung wird in mannigfache Einzelmotive zerlegt, den Hauptpersonen eine stattliche Umgebung beigesellt. Mit anerkennenswerter Kühnheit scheut der Meister trotz des beschränkten Massstabes die Wiedergabe zahlreicher Gestalten keineswegs.

Judas ist von einer grossen Schar von Kriegsknechten begleitet, zahlreiche Soldaten zu Fuss und zu Ross umgeben die Kreuze auf dem Kalvarienberge. Der Huldigung der Könige schauen von Bäumen herab ein Knabe und ein Engel zu, während ein Knappe die Rosse am Zügel hält; in den Fensteröffnungen des Gebäudes, an dessen Säule Christus gefesselt ist, sieht man Gestalten, und auf der Treppe, die zu ihnen heraufführt, steigt ein mit einer Tonne beladener Mann empor.

Auch im einzelnen fesselt vielfach die genrehafte, sichtlich einem natürlichen Vorgang nachgebildete Auffassung. Bezeichnend ist hier vor allem die Scene der Kreuzabnahme, obgleich sie sich, wie in Lucca, aber veräusserlicht, an die „byzantinische Schulvorlage“ anschliesst.

Die Bemühungen des Johannes und des auf der Leiter stehenden Nikodemus, den durch Christi Arm geschlagenen Nagel herauszutreiben, sind gut beobachtet, nicht minder die Art, wie Joseph von Arimathia den bereits herabsinkenden Leichnam umfängt, dessen Rechte Maria an die Wange presst. Trefflich ist ferner die Gruppe Mariä, Hannas und Josephs individualisiert, die sich bei der „Darbringung im Tempel“ dem Altar nahen. Die Taube pickt nach der Hand ihres Trägers, und solcher rein genrehaften Motive finden sich mehrere.

Diesem liebevollen Eingehen auf die Situationen im ganzen wie in ihren einzelnen Teilnehmern entspricht auch die feine Durchbildung der Beigaben. In den Gebäuden schuf der Meister auch hier ein getreues Abbild der Architektur seiner Epoche. Die beiden romanischen Säulen des ciborienartigen Freibaues, unter welchem Maria die Verkündigung entgegennimmt, fussen auf hockenden Männergestalten, denen sich an der Säule des Tempels in der Scene der „Darbringung“ ein Löwe gesellt. Die Häscher und Kriegsknechte sind mannigfach gewaffnet, mit Lanzen, Spiessen und Dreizack versehen, auf ihrem Banner fehlt das S. P. Q. R., und auf ihren Schilden das Wappenzeichen (Krebs) nicht. Die Gewänder sind infolge des kleinen Massstabes freilich nur dürftig gemustert.

Jene liebevolle Detaillierung wird ferner durch ein nicht geringes technisches Können ermöglicht. Die zahlreichen, schon durch den ganzen Charakter der Komposition bedingten, starken Unterschneidungen gelangen gleich gut, wie die völlige Loslösung einzelner winziger Teile vom Fond.[1]) Die Bohrlöcher aber sind überall,

[1]) z. B. der beiden Arme des Johannes in der Kreuzabnahme und jenes Dreizackes in der Gruppe der Häscher.

wo sie nicht, wie an den Gewändern, etwa als selbständiges Dekorationsmotiv dienen, sorgsam verarbeitet. Dass der Marmorbohrer überhaupt angewendet wurde, erkennt man lediglich an seinen Spuren in den tiefen Unterschneidungen. Im übrigen zeigt die Technik Verschiedenheiten, die sich freilich aus dem ungleichen Massstab der Reliefs erklären mögen.

In der nur auf zwei Gestalten beschränkten „Verkündigung" sind die Haarpartien sehr sorgsam durchgearbeitet, weich und gut behandelt, an den zahlreichen Figurchen der meisten übrigen Reliefs jedoch nur angedeutet, wie denn auch an den Händen die Finger lediglich durch linienartige Einschnitte geschieden sind.

Soviel von der Auffassungsweise des gegebenen Themas und von der Technik! Bei näherer Prüfung ergeben sich auch hier, ähnlich wie an den Reliefs der beiden Heiligengräber, nicht unbedeutende Wertunterschiede. Am schwächsten ist wohl die „Taufe", konventionell in der Komposition, derb in der Durchbildung der Gestalten. Auf höherer, aber gemeinsamer Stufe stehen die figurenreichen Scenen der „Gefangennahme", der „Kreuzigung" und der „Kreuzabnahme". Deutlich empfindet man vor diesen Reliefs, wie sehr sich der Künstler bemühte, seiner Erzählung einen vollen Ton zu verleihen, durch zahlreiche Figuren ein der Wirklichkeit möglichst entsprechendes Bild zu entwerfen, gleich deutlich aber bekunden diese Darstellungen, dass solchem Wollen das Können nur wenig entsprach. Die „Kreuzabnahme" gleicht einer rohen Skizze; die ungeschickten Stellungen, die Verzeichnungen, — die Extremitäten sind durchgängig zu lang — die rohen Köpfe bezeugen, dass ihr Schöpfer der Aufgabe, so zahlreiche Figuren in so kleinem Masstab richtig wiederzugeben, noch nicht gewachsen war. — Anders lautet das Urteil vor den vier übrigen Reliefs. Das grösste Lob gebührt hier zweifellos der „Darbringung im Tempel" mit den ganz trefflich bewegten, individuellen Gestalten der beiden Frauen und S. Josephs, vor denen man selbst die übergrosse Schlankheit der Körper und die unverhältnismässig stattlichen Dimensionen der Köpfe vergisst. Auch die „Anbetung der Könige" enthält gelungene Gruppen, wie die der Trossknechte mit den beiden Rossen, von denen das eine in Face-, das andere in Profil-Stellung, jedoch so wiedergegeben ist, dass die beiden Vorderbeine noch sichtbar bleiben.

Nirgends aber treten diese Reliefs aus dem Bannkreis der Kleinkunst heraus, der sie nicht nur durch ihren Masstab, sondern auch durch ihren Charakter zugewiesen werden. Durch das winzige, jetzt als Antependium dienende Relief, welches in Vierpassumrahmung ein Kruzifix zeigt, wird man auch formell an Goldschmiedearbeit erinnert.

Die Gestalt des Gekreuzigten ist hier frei und gut durchgebildet, aber ohne Charakter; an den Balkenenden des Kreuzes finden sich, ebenfalls von Vierpässen umschlossen, die Halbfiguren der klagenden Maria und des Johannes; oben, am Hauptstamm, die Halbfigur Gottvaters. Das Ganze mutet wie eine unmittelbare Übertragung aus Gold oder Elfenbein in Marmor an.

Der Meister geht in die Breite, nirgends in die Tiefe. Von der majestätischen Grösse der Heilstragödie, die unter den Händen eines Giovanni Pisano etwa vier Jahrzehnte zuvor so gewaltigen dramatischen Ausdruck gefunden, bleibt hier auch nicht der leiseste Wiederhall. Weiter noch als Giovanni di Balduccio ist ihr Schöpfer von den Pisaner Hauptmeistern entfernt. — Die gleiche Kunstrichtung also

ist es, welcher die Mailänder Altartafel und das Heiligengrab zu Pavia angehören, noch näher aber als dort mit den Reliefs der Arca di S. Pietro verbunden.

Zum Vergleich mit anderen Teilen der beiden Heiligengräber giebt der übrige Bildschmuck dieses Baptisteriums schon durch seinen Gegenstand unmittelbare Gelegenheit. Jene für Tassi und seine Herausgeber unerklärliche Frauenstatue „mit einem Hund an der Kette" ist die Vertreterin der „Potestates", und die jetzt an den Wänden stehenden Figuren sind ihre Schwestern im Chor der Engel. Wohl hat der moderne Restaurator hier viel nachgeholfen und ersetzt, aber einzelne dieser Statuen zeigen doch auch jetzt noch eine Verwandtschaft mit den Statuetten auf den Pietro- und Agostino-Sarkophagen, und nicht nur als Verkörperungen der gleichen Engelchöre, sondern auch in Tracht und Typus.

> Der Hals ist sehr kräftig, das Kinn auffallend lang und stark, der Mund klein, die Nase verhältnismässig schmal, ebenso die Bildung der weit auseinander stehenden Augen unter der breiten Stirn. Die Ohren sind verdeckt. Das Haar legt sich in breiten, nur durch Strichelung, ohne Bohrer, belebten Wulsten, die sich nach aussen zu leichten Locken zusammenrollen, um den kurzen Schädel Der Faltenwurf ist breit und einfach; die Ornamente sind nur leicht eingeritzt.

Wie die Engelchöre, so findet man im Bildschmuck dieses Baptisteriums auch die „Tugenden" wieder, aber hier bleibt die Analogie eben lediglich auf die Bedeutung, beziehungsweise auf die Attribute[1]) beschränkt. Dieselben gleichen durchgängig denen der Arca di S Pietro, aber die überschlanken Frauengestalten selbst, in den schmalen Ecknischen dieses Baues, können sich weder mit den Tugenden Giovannis, noch mit denen des Agostino-Denkmals auch nur annähernd messen. Ihre Haltung ist steif, der Faltenwurf dürftig; an Stelle der so liebreizenden Form, welche Giovanni seinen Frauenköpfen bisweilen zu verleihen weiss, herrschen in diesen meist ältlichen Köpfen platte Bildungen und ein fast mürrischer Ausdruck vor. Bemerkenswert ist übrigens, dass die winzigen Figürchen, die an den Sockeln dieser Statuen ihr Wesen treiben — hockende oder kämpfende Männergestalten und Tiere — weit lebendiger sind und die Vorzüge der Reliefs teilen. Ähnliches gilt auch von der Statue des Täufers im Innern, die zwar, gleich den Engelchören und Tugenden, die Unfähigkeit ihres Schöpfers bekundet, eine grössere Gestalt in lebensvoller Haltung wiederzugeben, gleichzeitig aber in der sorgsamen Durchbildung des Kopfes, — man beachte die feinen Mund- und Augen-Partien und die reiche Gliederung der Haare! — sowie der Hände und der nackten Füsse einen gewissen Realismus und gute Naturbeobachtung verrät.

1339 war die Arca di S. Pietro in Mailand vollendet, 1340 dieses reiche Baptisterium in Bergamo, dessen Statuenreihen die auch dort gewählten Tugenden und Engelchöre verkörperten; die letzteren und die Reliefs sind denen der Arca des Heiligengrabes im allgemeinen verwandt, und die Stilanalyse ergab zwischen ihnen wenigstens einen möglichen Zusammenhang. Zweifellos also — so lautet die kunsthistorische Folgerung — ist zunächst eine Verbindung zwischen diesen beiden reichen Bildwerken in den beiden einander so nahen Städten, durchaus wahrscheinlich ferner, dass in dem Meister dieses Baptisteriums ein Gehilfe des Giovanni di

---

[1]) Fides: Kelch und Kreuz. Caritas: zwei Kinder am Busen, aufblickend. Fortitudo: Löwenfell, Schild mit Erdscheibe. Justitia: Schwert und Wage. Prudentia: dreiköpfig, Spiegel, Buch. Temperantia: zwei Gefässe.

Balduccio zu begrüssen ist, der besonders an den Reliefs und an den Engelchören des Heiligengrabes Anteil hat und seinen Entwurf zu diesem selbständigen Werk für Bergamo dem berühmten Pisaner Meister vorlegte. Eine sklavische Abhängigkeit von demselben aber erschien bei näherer Stilkritik ausgeschlossen. Für die kunsthistorische Erklärung seiner Art genügt ein Hinweis auf Giovanni di Balduccio keineswegs. Er vertritt vielmehr eine selbständige Kunstrichtung, die durch diesen nur äussere Anregung und vielleicht technische Anleitung empfing.

Die Wurzeln dieser Eigenart hat man zunächst in der Bergamasker Lokalkunst zu suchen, und einen weiteren Fingerzeig hiefür giebt die Persönlichkeit des Künstlers selbst, welche in doppelter Weise, durch Calvis aus Urkunden geschöpfte Notiz und durch ein jetzt oberhalb der Thür des Baptisteriums angebrachtes Fragment einer Inschrift

MCCCXL
IOHANES.

bestimmt wird. Der Meister dieses Baptisteriums ist Giovanni da Campione,[1] von dessen Hand Bergamo eine ganze Reihe bezeichnender Arbeiten besitzt.

Dieselben gehören jedoch durchgängig einer späteren Zeit an. Um zu entscheiden, wie viel am Bildschmuck des Baptisteriums dem Giovanni da Campione selbst, und wie viel dem Einfluss des Giovanni di Balduccio gebührt, ist zuerst unter den früheren Sculpturen Bergamos Umschau zu halten.

Von den annähernd zu datierenden Monumenten des Trecento tritt hier zunächst das Grabmal des Kardinals Gulielmus de Longis de Anderaria in den Vordergrund.

Guglielmo Longhi, von Celestin V zum Kardinal ernannt, war 1319 fern von der Heimat zu Avignon gestorben, seine Leiche aber nach Bergamo transportiert und dort in S. Francesco in einer von ihm selbst dem S. Niccolò gestifteten Kapelle beigesetzt worden. Die Grabschrift rühmt ihn als ‚ein Muster jeglicher theologischer Gelehrsamkeit", als „tuchtigen Juristen, in philosophischen wie historischen Wissenschaften wohlerfahren", als einen „gewiegten Berater von strengen Grundsatzen, im Handeln energisch", und dieses Lob wird durch das Wenige, was von seinem Leben bekannt ist, bestatigt.

Das Grabmonument dieser auch durch ihre frommen Stiftungen um Bergamo verdienten Persönlichkeit war ungewöhnlich stattlich, ursprünglich noch weit reicher, als jetzt, nach seiner Uebertragung in Sa. Maria Maggiore[2]). Calvi giebt in seinem „Effemeride"[3]) unter dem 9. September eine Abbildung, nach welcher sich das Denkmal, wie heut, in einen Kastensarkophag und in den ihn umschliessenden Wand-Vorbau gliederte.

Der Sarkophag ruht auf zwei Löwen, zeigt an der Vorderfläche in drei Feldern das Lamm mit der Kreuzfahne zwischen den Wappenschildern und tragt oben die gelagerte, von celebrierenden Priestern und zwei Engeln umgebene Porträtfigur. Der Wandvorbau entspricht dem üblichen Typus eines Kirchenportales. Als Träger seiner spitzbogigen, von einem Pultdach überragten Wölbung dienen zwei aus der Wand vorspringende Pfeiler und zwei

[1]) Über die in Bergamo thätigen Campionesen vergl. besonders die freilich vielfach irrtumlichen Angaben von Pasino Locatelli, Illustri Bergamaschi. Bergamo 1879, III, S. 199 ff., wo S. 207 f. die bisherige Literatur über das Baptisterium zusammengestellt ist. — [2]) Aus S. Francesco war es zunachst in die Casa Longhi gebracht worden und gelangte erst 1839 an seinen heutigen Standort. — [3]) Calvi, a. a. O., III, S. 37.

mit ihnen nur durch kurze Architrave verbundene Säulen, welche auf den Schultern von hockenden Mannergestalten ruhen. Darf man der Nachbildung bei Calvi trauen, so waren Architrav und Scheitelpunkt des Bogens mit Masken geschmückt, während die Giebelteile über ihnen, auf gelagerten Löwen fussend, nur als Eck- und Mitteldekorationen dienten.

Am heutigen Denkmal in Sa. Maria Maggiore ist der ganze Wandvorbau, von den Säulenbasen an, eine moderne, im Anschluss an die Abbildung bei Calvi ausgeführte Ergänzung, während die dort hinter der Bahre sichtbare Gruppe der Geistlichen beim Totenamt jetzt fehlt. Aber schon die erhaltene Grabfigur ist eine höchst charakteristische, bisher zu wenig gewürdigte Arbeit. Mit offenem Auge und geübter Hand trat ihr Schöpfer seiner Aufgabe gegenüber; keine konventionelle Schulung lenkte seinen Blick von dem natürlichen Vorbild auf fremde Muster ab. Dies bezeugt der völlig individuelle, auf hohem Kissen ruhende Kopf des Toten, und nicht minder die naturalistische Wiedergabe seiner schlicht übereinander ruhenden Hände. Mit liebevollster Sorgfalt ist das Kostüm behandelt, dessen Bortenbesatz mit reicher Stickerei — Rankenwerk, symmetrisch angeordnete Tiere, und Sterne — in exakter Durchführung verziert sind. Die Mitra scheint ursprünglich mit farbigen Glasflüssen oder Edelsteinen besetzt gewesen zu sein; das Bahrtuch zeigt zierliche, regelmässige Falten. — Auf einen scharfen Ausdruck des Empfindungslebens darf man in dieser frühen Entwickelungsstufe der Skulptur überhaupt noch nicht zählen, was aber das hier unmittelbar gegebene Motiv, die schlichte Darstellung der in ihrem Amtskleid aufgebahrten Leiche, an ernster Würde besitzt, gelangt wohl in keiner anderen Grabstatue aus dem Beginn des Trecento besser zur Geltung, als hier.

An den vier Gestalten zu Häupten und zu Füssen des Gelagerten spürt man von diesen Vorzügen dagegen nur wenig. Die beiden Engel hinten stehen mit ihren Weihrauchgefässen steif und hölzern auf ihrem Posten; Kopf und Hände sind weitaus zu gross; die derben Züge, die übergrossen Augen mit den hervorquellenden Lidern, die rohe Behandlung der Haare als wulstige Ringellocken, deren Enden durch ein Bohrloch bezeichnet sind, und die schuppenartigen Flügel — das Alles weist mehr auf einen Steinmetz als auf einen Künstler, mag immerhin in den Köpfen und Händen ein gewisses Naturgefühl herrschen. Stärker spricht dasselbe aus den beiden vorn stehenden Geistlichen, von denen der eine ein Gefäss und Kreuz, der andere mit beiden Händen ein Buch vor sich hält. Auch ihnen fehlt jeglicher Ausdruck, und die glotzenden Augen und übergewaltigen Ohren erregen Heiterkeit, aber das Streben nach porträtmässiger Individualität bleibt gleichwohl unverkennbar, und die reichen Stickereien am Diakonengewand bekunden die gleiche Sorgfalt wie an der Grabfigur. Die Mängel dieser vier Statuen, besonders in Bezug auf ihre rohen Köpfe, teilen endlich auch die beiden Karyatiden, aber bei diesen rein dekorativen, dem architektonischen Ganzen untergeordneten Figuren tritt dies vor der urwüchsigen Kraft ihrer Gesamterscheinung zurück. Ihre Funktion zum mindesten erfüllen diese beiden stämmigen Burschen vortrefflich, wobei der Künstler sichtlich bemüht war, in ihre Bewegungsmotive Abwechslung zu bringen.

Beide stemmen die eine Hand auf das Knie und stützen mit der andern das auf ihrem Buckel aufruhende, die Säulenlast abschwächende Kissen; während aber der eine stark vorgebeugt auf niedrigem Sessel sitzt und beide Beine gleichmässig auf den Boden stellt, wendet sein kniender Genosse den linken Fuss nach rechts auswärts, so dass derselbe mit dem scharf zurückgesetzten knienden rechten die Diagonallinie der Basis bezeichnet: eine glückliche Kontrastwirkung, die hier freilich besser beobachtet als wiedergegeben ist.

Der gesunde Blick, welcher selbst aus den weniger gelungenen Teilen des Monumentes spricht, bekundet sich endlich auch in den Tierfiguren, den unter dem Sarkophag gelagerten Löwen, dem Lamm Christi und dem trefflich bewegten Leoparden im Wappen[1]).

Dass hier keine Pisaner Tradition obwaltet, braucht nach dieser eingehenden Charakteristik kaum noch betont zu werden. Ist doch selbst die pisanische Anwendung des Bohrers nicht mehr anzutreffen. Das ganze Werk trägt das deutliche Gepräge einer selbständigen, noch ungeschulten, aber innerlich kerngesunden Lokalkunst, deren allgemeiner Richtung wir noch an zahlreichen anderen Zeugen auf oberitalienischem Boden begegnen werden. Hier sei zunächst nur die Verwandtschaft dieses Werkes mit den Skulpturen des Baptisteriums hervorgehoben, welche sich in Anbetracht der etwa zwanzigjährigen Zwischenzeit nunmehr selbst ohne Hinweis auf Giovanni di Balduccio stilistisch erklären liessen. Auf einen unmittelbaren Zusammenhang deuten neben dem gleichen, frischen, naturalistischen Zug, neben der gleichen Unabhängigkeit von Pisa, auch einzelne Analogien. So kehren beispielsweise im Relief der „Verkündigung" jene beiden Karyatiden des Longhi-Monumentes an dem tempelartigen Bau, in welchem die Scene stattfindet, fast unverändert wieder; ja dieser Bau gleicht — wennanders man der Abbildung bei Calvi trauen darf — dem jetzt zerstörten Teil des Longhi-Monumentes selbst bis auf die als Akroterien dienenden Pinienzapfen.

Dies Grabdenkmal stammt aus den zwanziger Jahren. Möglich wäre es also immerhin, es mit dem Herausgeber Tassis[2]) als ein Jugendwerk des Giovanni da Campione selbst anzusprechen, aber die grössere Wahrscheinlichkeit weist auf seinen Vater Magister Ugo[3]), und Giovanni mag nur als dessen Gehilfe dabei beteiligt gewesen sein.

Von einem zweiten, ebenfalls sehr stattlichen Grabdenkmal, welches bei Tassi[4]) in gleichem Zusammenhang genannt wird, ist leider lediglich die Abbildung bei Calvi[5]) erhalten. Es war einem nicht minder warm wie Longhi gepriesenen Kriegsmann, dem Guiscardo de' Lanzi († 1352) gewidmet, befand sich an der linken Chorwand von S. Agostino, und ist, mit Ausnahme der Inschrifttafel, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts zerstört. Sein Aufbau erinnert an gleichzeitige Grabdenkmäler im Venezianischen: der Kastensarkophag auf Konsolen unter einem von Säulen getragenen Schutzdach mit drei Giebeln und Fialen. Der natürlich völlig ungenaue Stich lässt doch noch auf eine reiche gotische Detaillierung schliessen. Die Vorderfläche des Sarkophages war in drei Felder geteilt, deren mittleres die Anbetung der Könige enthielt, während die beiden anderen die Apostelfürsten und zwei Heilige

---

[1]) Auch die Basen der beiden Saulen tragen an den vier Ecken neben dem Wulst figürlichen Schmuck: kleine Manner-, Löwen- und Affenköpfe, und die Schmalseiten des Sarkophages zieren sehr reiche, fast barock gebildete Kreuze. — [2]) Tassi, a. a. O., II, S. 121. — [3]) So nimmt auch Luigi Calvi a. a. O., I, S. 40 an. — [4]) a. a. O., II, S. 121. — [5]) a. a. O., II, zu Seite 383. Vergl. Donato Calvi, Campidoglio de' Guerrieri. 1668, S. 205. Bei Luigi Calvi, „Notizie" etc., I, S. 41 ist es eine Frau! Die Grabschrift ist zunächst in der „Effemeride" a. a. O. ediert. Das Original derselben — der einzige Rest des Monuments — ward von A. Tiraboschi aufgefunden und ist jetzt im Vorsaal der Biblioteca civica zu Bergamo aufgestellt. Ediert wurde es von Gaetano Mantovani in den „Notize archeologiche di Bergamo", 1880, vergl. Archiv. Stor. Lombardo. VIII. Fasc. III. Settembre 1881. Über den ehemaligen Standort des Monuments vergl. die handschriftlichen Notizen von: Antonio Tiraboschi, „Notizie intorno al Monastero ed alla Chiesa di S. Agostino in Bergamo". Ms. i. Bibl. civ. di Bergamo. ψ. Gabin. 44. Fil. IV.

zeigten. Dieses Denkmal dürfte wohl in der That ein Werk unseres Giovanni gewesen sein.

Schon Luigi Calvi [1]) hat ferner auf ein zweites erhaltenes Monument hingewiesen, welches zunächst freilich nur zu dem zerstörten Teil des Longhi-Denkmals eine schlagende Analogie enthält: auf das Grabmonument des Berardo de' Maggi, welches jetzt im sogenannten „alten Dome" von Brescia in der Cappella di S. Croce hoch oben an der Eingangswand zur Rechten über einer Blendthür unterhalb eines Radfensters aufgestellt ist [2]). Durch diese unglückliche Stätte dem Auge fast gänzlich entzogen, nur auf hoher Leiter zugänglich und nur völlig ungenügend abgebildet, ist dieses Werk bisher ohne Beachtung geblieben, und dennoch zählt es zweifellos zu den hervorragendsten Leistungen der oberitalienischen Plastik im Trecento. Es besteht aus einem stattlichen, jetzt auf drei Kugeln liegenden Kastensarkophag aus rotem Marmor. Die Vorderseite zeigt nur die Inschrift, die Rückseite ist jetzt unsichtbar, oben aber ruht zwischen zwei reliefierten Eckwürfeln und den sitzenden Gestalten der Evangelisten die Leiche des Beigesetzten im Bischofsornat, und hinter ihr zeigt eine 17 cm. hohe Reliefplatte, welche die ganze Länge der Gestalt begleitet, in zahlreichen winzigen Figürchen ein vollständiges Totenamt — die gleiche Darstellung also, die für das Longhi-Monument durch Calvis Abbildung verbürgt wird!

Schon die Grabfigur auf niedriger verhangener Bahre erinnert an die Longhi-Statue, ja sie ist ihr an Realismus und Sorgfalt der Arbeit noch überlegen.

Der Tote trägt das volle Ornat; die Linke umfasst den Krummstab, die Rechte ruht mit erhobenem Zeigefinger auf der Brust. Schon in der Gewandung und in der Behandlung des Beiwerkes macht sich die Freude an der getreuen Wiedergabe selbst der kleinsten Einzelheiten geltend. Feines, sorgsam ausgeführtes Flachornament bedeckt die Bischofsmütze, Kragen, Gewandsaum, Krummstab und Ring. Das Haupt ist verhältnismässig scharf individualisiert und besonders an den Mundteilen und am Hals mit ungewöhnlich feiner Naturbeobachtung durchgearbeitet.

Auffälliger noch ist die Vollendung der Figuren, welche die Bahre umgeben. Bei den Evangelistendarstellungen zu Füssen und zu Häupten wirkt freilich ihre seltsame Zwitterbildung mit menschlichem Körper und dem Kopf der entsprechenden Symbole bizarr, und dieser Eindruck wird durch die lebensvolle Bewegung der Gestalten — S. Luca erhebt lehrend die Rechte, und S. Marco, welcher ein Buch an die Brust drückt, sein Löwenhaupt — noch gesteigert. Um so günstiger äussert sich das Streben nach lebendiger Charakteristik in dem figurenreichen Hochrelief.

Vier Kandelaber fassen die Scene ein. Neben denselben steht je ein Geistlicher niederen Ranges, feierlich den vom Kreuz gekrönten Stab vor sich haltend. Zwischen beiden hat die Schar der übrigen Priester Stellung genommen. Die in der vorderen Reihe Stehenden tragen Kerzen, singen, oder blicken ernst und trauernd auf die Leiche. Sie werden von drei höheren Geistlichen geführt, welche die eigentliche Weihehandlung vollziehen: der mittelste verliest die Gebete, sein Genosse schwingt das Weihrauchbecken, der dritte besprengt das Haupt des Toten mit Weihwasser.

[1]) a. a. O., I, S. 40, Anm. 1. — [2]) Dies geschah schon 1571. Vergl. C. Zamboni, Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia. Brescia 1778. S. 112. Die am leichtesten zugängliche, aber völlig ungenaue Abbildung findet sich in: (Bettoni.) Le tombe ed i monumenti illustri d'Italia descritte e delineate con tavole in rame. Milano. s. a. I, tav. 32.

Die Handlung ist klar wiedergegeben, die Figuren drängen sich ein wenig, aber die Stellungen sind durchgängig lebensvoll, der Ausdruck der trotz des kleinen Masstabes individualisierten Köpfe lässt in den gefurchten Stirnen und zusammengezogenen Augenbrauen die Trauer nicht verkennen. Ganz prächtig ist die Chorgruppe. Mit welcher Liebe ist der zum Singen geöffnete Mund gearbeitet! Angesichts der beiden Diakonen, welche an den Enden der Reihen nur die Kreuze halten, erscheint die Behauptung, der Künstler habe ihnen im Gegensatz zu den übrigen, möglichst stupide Gesichter geben wollen, durchaus nicht gewagt. Die Gewänder zeigen nur wenige Falten, sind jedoch ebenfalls mit sorgsam nachgebildeten Stickereien reich geschmückt.

Das auf der anderen Seite des Sarkophages in entsprechender Weise angebrachte Relief welches bei der jetzigen Aufstellung des Monumentes nicht sichtbar[1]) ist, nimmt unmittelbar auf das thatkräftige Wirken des Beigesetzten Bezug. Mag man die hier geschilderte Scene als die durch Berardo vermittelte Versöhnung zwischen der guelfischen und der ghibellinischen Partei der Brescianer erklären[2]), oder in ihr den Huldigungsakt erblicken[3]), durch welchen Berardo am 6. März 1298 auf fünf Jahre zum „Princeps" erwählt wurde — ihr historischer Charakter ist zweifellos. Nur der, übrigens weit schwächere, figürliche Schmuck der würfelförmigen Akroterien des Satteldaches, Apostel und Heilige, gehört dem kirchlichen Stoffkreis an und ergänzt in diesem Sinne die Bedeutung der Evangelistensymbole.

Im Verhältnis zu seiner Entstehungszeit, 1308, dem spröden Material — roter Veroneser Marmor — und dem kleinen Masstab ist dieses Relief des Totenamts eine Leistung ersten Ranges, so trefflich, dass man — zweifellos mit Unrecht — versucht sein könnte, es einer späteren Epoche zuzuschreiben. Wenn es in der That, wie durchaus wahrscheinlich, eine Arbeit des Ugo da Campione ist, so erhielt unser Giovanni bei seinem Vater eine treffliche Schulung, die sich wenigstens in der Durchbildung der Formen lediglich an die Natur selbst anschloss und sich von der noch bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in Oberitalien unter Vermittelung Venedigs herrschenden byzantinischen Schultradition fast gänzlich lossagte. Die weiteren kunsthistorischen Perspektiven, welche sich von diesem Denkmal aus eröffnen, mögen erst später Erörterung finden. Hier sei nur noch auf das zweite bei Bergamo selbst erhaltene Werk hingewiesen, welches diese Perspektiven vermittelt, und uns an dieser Stelle weiteren Aufschluss über die Art Meister Ugos giebt.

1300, also ein Jahr nach dem Maggi-Monument, ward in S. Stefano zu Bergamo dem edelen Alberico Suardi ein Grabdenkmal errichtet, dessen sicherlich interessantestes Fragment sich jetzt in der Kapelle der Secco-Suardi auf ihrem Landsitz zu Lurano befindet.[4]) Es ist die Vorderplatte eines Kastensarkophages, welche — wie am Longhi- und Lanzi-Denkmal — in drei Felder geteilt, in der Mitte die

[1]) Vergl. die Abbildung bei Odorici, Storie bresciane dai primi tempi sino all' età nostra. Brescia 1853—68. Vol. VI, zu S. 255 A. — [2]) So Odorici a. a. O. — [3]) So Zamboni a. a. O. — [4]) Die Übertragung erfolgte, wie eine Inschrift meldet, 1630. Vergl. Maironi da Ponte, Dizionario odeporico etc. Bergamo 1820, II. S. 160. Lurano (Lauranum), und die handschriftlichen „Memorie storiche" von Ronchetti in der Bibliot. Civica zu Bergamo. Ms. Gab. A. fil. IV, 6. . . . Alberico . . capo della Republica Patria. Di questo si conserva nel morastero di S. Domenico una statua in marmo a cavallo con beretta ducale e baston di commando. Altra statua simile a cavallo in bronzo fu trasportata dalle rovine del castello di Predore ed ora è in casa del Sig. conte Leonino Secco Suardo, con l'epigrafe a caratteri gotici: Magnus Albericus Suardus. Vergl. auch Pasta, Le pitture notabili di Bergamo. Bergamo 1775. S. 113 f.

Grabschrift, links einen Wappen-Löwen, rechts aber in starkem Relief das Reiterbild des Beigesetzten[1]) zeigt, hoch zu Ross, mit Barett und Mantel, den Kommandostab in der Hand, schlicht und recht, möglichst dem Leben nachgebildet, und — wie sich, trotz der argen Zerstörung, jetzt wenigstens noch am Zaumzeug des Rosses erkennen lässt — mit der gleichen Sorgfalt in der Detaillierung, welche die bisher genannten Arbeiten Meister Ugos[2]) bekunden.

Und dieses Relief wird nicht nur für die später zu schildernde Geschichte der Scaliger-Monumente, sondern auch für den jetzigen Gegenstand unserer Erörterung unmittelbar bedeutsam: zu einer ähnlichen Aufgabe, wie sie sein Vater oder doch ein demselben innig verwandter Künstler hier gelöst hatte, ward Giovanni da Campione bei seiner Thätigkeit an der Fassade von Sa. Maria Maggiore berufen, aber an Stelle eines winzigen Reiterreliefs sollte er dort ein monumentales Reiterstandbild in natürlicher Grösse errichten.

[1]) Alberico Magno de Suardi spielt in den Parteikämpfen seiner Zeit eine hervorragende Rolle, deren Wechselfälle die „Genealogia dell' Illustre Famiglia Suardi" (Ms. im Besitz des Conte Marenzi] erzählt, vergl. Gaetano Mantovani, Notizie archeologiche di Bergamo. Biennio 1882—83. Bergamo 1884. S. 11 ff. An gleicher Stelle wird die Aufmerksamkeit auf ein höchst interessantes Kunstwerk gelenkt, welches mit dem Grabrelief in Verbindung steht. Im Besitz des Conte Marenzi zu Bergamo, dem Erben des Grafen Leonino Suardi, befindet sich eine Bronzestatuette von nur 22 cm. Höhe, welche ebenfalls — wie die Inschrift am Sockel bezeugt — den „Magnus Albericus Suardus" hoch zu Ross und in gleichem Kostüm zeigt, wie das Sarkophagrelief. (Vergl. auch die S. 55 Anm. 4 angeführte Notiz Ronchetlis.) Der Reiter sitzt trefflich im Sattel, die Linke am Zügel, in der Rechten das Fragment des Kommandostabes (?), der bärtige Kopf unter dem Barett trägt Porträtzüge, das Rösslein schreitet, den linken Vorderfuss erhebend, langsam vorwärts. — Mantovani hält diese Bronzestatuette für eine Kopie des Sarkophagreliefs und glaubt sogar an die Möglichkeit, „sie sei im Grabmonument verschlossen oder sonst irgendwie mit ihm verbunden gewesen" (a. a. O., S. 11). — Dass es sich nicht um eine Kopie in wörtlichem Sinne handelt, lehrt der erste vergleichende Blick. (Vergl. die Abbildung bei Mantovani zu S. 10). Der Reiter ist hier bärtig, am Sarkophag unbärtig, blickt, hier geradeaus, dort zum Beschauer; das Ross hebt hier den linken Vorderfuss, dort den rechten, setzt hier den rechten Hinterfuss vor, dort den linken u. s. w. Wesentlicher für die Bestimmung der Bronzestatuette ist aber, dass der Bau des Rosses — verhältnismässig kurzer Leib auf dünnen Beinen; sehr kräftige Fesseln, — von dem des Pferdes am Sarkophag stark abweicht, und zwar weit reifer und individueller erscheint, und dass das letztere auch vor allem für die Porträtfigur des Reiters gilt. Einer Zeit, die sich bei der Wiedergabe von Ross und Reiter in einem Steinrelief noch bei einer so stammelnden Sprache bescheiden muss, wie sie dieses Relief führt, kann man eine verhältnissmässig so treffliche Bronzestatuette sicherlich nicht zuschreiben. Zum Überfluss sei noch auf den reichen Faltenwurf am Mantel des Reiters verwiesen: nicht in den Anfang des XIV., sondern in das XV. Jahrhundert ist diese bronzene Reiterstatuette zu setzen, ihr hoher kunsthistorischer Wert aber wird hierdurch nur wenig beeinträchtigt. [2]) — Über den Anteil des Ugo da Campione am Bau der Kirche S. Agostino zu Bergamo und an der Erweiterung der Kirche von Bellano vergl. Locatelli, a. a. O. S. 209 ff. und Calvi, a. a. O. S. 39.

Die Portale von Sa. Maria Maggiore.

An den beiden Hauptportalen von Sa. Maria Maggiore kehrt jetzt der Geschlechtsname der Campionesen dreimal wieder; zweimal am Nord-[1], und einmal am Süd-Portal. Am ersteren trägt die Innenseite des linken Architravbalkens, über welchem der Rundbogen des Portales aufsteigt, die Inschrift:

· M·CCCLI · MAGISTR · IOHANES · DE ·
CAMPLEONO · CIVIS · ꝑGAMI · FECIT · HOC · OPVS ·

während die Basis der im dreiteiligen Tabernakel über dem Portal aufgestellten Reiterstatue des S. Alessandro die freilich lädierten Worte zeigt:

MAG . .[2]) IO . . AN · S · FILIVS · MAGISTRI ·
VGI · DE · CAMPLEONO · FECIT · HOC · OPVS · MCCCLIII ·

Am augenfälligsten ist die Inschrift des Südportales an der Frontseite, im linken Bogenzwickel:

MCCCLX · MAGISTER · IOHANES · FILIVS · Q̄ · DN̄I ·
VGI[3]) · DE · CAMPILIO · FECIT · HOC · OPVS ·

Dreimal also wird hier ein Giovanni da Campione genannt, zweimal als Sohn des Meister Ugo, der 1300 bereits verstorben war. Soviel ergeben die jetzt vorhandenen Inschriften an den beiden Portalen. Aber deren Schmuck ist keineswegs, wie es hiernach scheinen könnte, eine einheitliche Schöpfung; er setzt sich vielmehr aus ungleichen, in verschiedenen Epochen, von verschiedenen Meistern gearbeiteten Teilen zusammen, deren Scheidung litterarische Nachrichten und Stilkritik noch sehr wohl ermöglichen.

Ich beginne mit dem Nordportal, dessen architektonischer Aufbau selbst eine dreifache Gliederung zeigt: das eigentliche Portal, d. h. Wandung und Vorbau vor der Eingangsthür, zweitens das als dreiteilige Loggia ausgebildete erste Stockwerk über ihm mit dem Reiterbild S. Alessandros zwischen den Statuen des S. Barnabà und S. Projettizio, und drittens das über der mittleren, höheren Nische dieser Loggia aufsteigende Tabernakel, unter welchem die Madonna zwischen Sa. Esteria und Sa. Grata thront. — Dieser dreifach gegliederte Aufbau entspricht mindestens zwei Arbeitsepochen.

[1]) Neben der Cappella Colleoni. — [2]) Die hier fehlenden Buchstaben sind abgestossen oder z. T. durch eine Eisenstange lädiert und verdeckt, welche auch das „IO . . AN" fast halbiert hat. — [3]) Bei Luigi Calvi, I, S. 41, Anm. 3 und bei Locatelli, a. a. O. III. S. 205, steht hier irrtümlich: „9. Dñi Joannis", also Giovanni di Giovanni." Die Echtheit der heutigen Inschrift scheint unzweifelhaft, und selbst wenn sie erst bei der Restauration entstanden sein sollte, giebt sie jedenfalls eine treue Copie des ursprünglichen Wortlautes.

Der älteste Teil zunächst ist zweifellos der untere, von zwei Säulen getragene, rundbogig abgeschlossene Vorbau und die Portalwandung: die 1351, also 11 Jahre nach dem Baptisterium, vollendete Arbeit unseres Giovanni da Campione, mit deren Charakteristik hier demgemäss zu beginnen ist.

Wie am Baptisterium, tritt Giovanni auch hier als Bildhauer und Architekt zugleich auf, und diesmal blieb neben dem plastischen auch der bauliche Teil seiner Leistung erhalten.

Das allgemeine Prinzip des Aufbaues und der Gliederung war im Stil der Zeit gegeben: am Portal selbst vertikale Teilungen der Wandung, am Vorbau stattliche, auf Löwen ruhende Säulen, und am Stirnbogen Reliefschmuck — Motive, welche im Trecento, besonders an den Kirchenportalen Oberitaliens, durchaus traditionell sind. Auch für die Wahl der Verhältnisse mag sich bald ein fester Kanon ausgebildet haben. Die Eigenart des Meisters gelangt daher vor allem bei der Detaillierung zum Wort. Und wahrlich bezeichnend genug! Sie äussert sich mit der gleichen gesunden Frische, die an den Arbeiten Ugos und an einzelnen Teilen des Baptisteriums hervortrat. Die Hand, welche die zahllosen Figürchen dieses Portales schuf, beseelte herzliche Freude an der Wiedergabe der Natur als solcher; der Zwang traditioneller Regeln oder schematischer Stilisierung blieb ihr fern.

Auch hierfür war freilich der Zeitgeist förderlich. Schon war es nicht mehr strenges Gesetz, den Kircheneingang stets nur mit bedeutungsvollen Sinnbildern zu schmücken, das Profane zu verbannen, oder, wo man es darstellte, als Symbol böser Gewalten zu betrachten. Schon im Trecento beginnt jener Lebensnerv der Renaissancekunst, der seine Kraft lediglich dem Gestaltungstrieb, der Lust an der Nachbildung der Erscheinungswelt an sich, entlehnt, sich lebhaft zu regen. Die gewaltigen Löwen, Greifen und Fabeltiere, die ursprünglich als strenge Wächter des Heiligtums gegolten hatten, wurden häufiger und häufiger nur als wirksame Dekorationsmotive verwendet. Bei der Arbeit selbst mochte den Künstler die Lust überkommen, die Formen des phantastischen Ungetümes der Natur mehr und mehr zu nähern, das hieratisch starre Gebilde realistisch zu beleben. Und noch ein anderes, rein technisches Moment trat hinzu. Diese Tiere nicht mehr gelagert oder sitzend, sondern stehend oder gar ausschreitend zu bilden, war nur möglich, wenn man die Steinmasse an den nunmehr getrennten Füssen möglichst gross beliess und den Bauch der Figuren in der Mitte unterstützte: andernfalls hätten sie die Last der auf ihrem Rücken fussenden Säulen nicht mehr zu tragen vermocht. Man machte daher aus der Not eine Tugend, wenn man diese Löwen und Greifen mit kleineren Figuren umgab und den grimmigen Wächter der Kirche durch eine Scene aus dem Familienleben der Tiere oder durch beigesellte Menschen im Sinne der Genreplastik ersetzte. An zahlreichen Arbeiten dieser Art erhebt sich selbst der dürftig geschulte Steinmetz zum naturalistichen Bildhauer — um wieviel mehr Giovanni da Campione! In der That hat er diese Aufgabe hier trefflich gelöst, wie seine beiden Gruppen unter den Säulen trotz starker Verwitterung und Zerstörung noch erkennen lassen.[1])

Die gewaltige Löwin links ist von vier Jungen umgeben; das eine hockt an ihrem linken Hinterfuss, zwei in der Mitte zu seiten des Bauches, das vierte vorn zur Linken, während ihm an der andern Seite ein Mähne und Rachen der Löwin packender Mann entspricht. Den

[1]) Das Material ist hier roter Veroneser Marmor, an den Wandungen Cipollino aus Valle Seriana.

Löwen unter der Saule rechts dagegen umgeben nur Mannergestalten, von denen das in der Mitte knieende Paar nach Art von Karyatiden die Säulenbasis mit den Händen stützt. Mit

Wandung am Nordportal von Sa. Maria Maggiore in Bergamo.

kurzen Kitteln bekleidet, eine Tasche am Gürtel, sind diese dem Alltagsleben entnommenen Figuren den Karyatiden am Longhi-Monument innig verwandt.

Freieren Lauf liess der Meister seiner Phantasie an den Portalwandungen, an denen drei Säulen und drei Pfeiler in rhytmischer Folge wechseln. Von den Säulen baut sich die mittlere aus ineinandergeschobenen herzförmigen Gliedern auf, während die beiden anderen in grossen, schraubenartigen, bei dem inneren Paar von Rankenwerk begleiteten, Windungen emporsteigen. Für den Gesamteindruck bilden diese in ihren ununterbrochenen Spirallinien gleichsam bewegten Glieder die Einfassung der in drei Seiten des Sechsecks heraustretenden Pfeiler, deren Wandungen durch horizontale Stege in zahlreiche kleine Felder zerlegt sind. — Die Füllung der letzteren nun ist der eigenartigste Teil des Ganzen. An dem der Front benachbarten Pfeiler zeigt sie eilende Tiere, wie es scheint meist Hunde und Hasen, in eifriger Verfolgung. Stellenweis wird das Tierstück durch menschliche Gestalten zum Jagd- oder Genre-Stück erweitert: man sieht einen Bogenschützen, der zwei Löwen seine Pfeile nachsendet, einen Vogelfänger auf dem Baum, einen Lämmer weidenden Hirten, einen Jäger, der in sein Hifthorn stösst. Auch der Reliefstreifen an der Stirnseite des Bogens zeigt kämpfende oder sich jagende, wilde und zahme Vierfüssler. — Unschwer könnte man diesen äusserlich an die Monatsdarstellungen erinnernden Figuren eine kirchliche Symbolik unterlegen, wahrscheinlich aber beabsichtigte der Künstler lediglich die Wiedergabe von Genre- und Tier-Figuren. Die acht Männergestalten ferner, welche die übereinander befindlichen Nischen am ersten innern Pfeiler füllen, sind zwar sicherlich als Heilige zu deuten, ihre Darstellung aber wurde hierdurch kaum wesentlich beeinflusst, und das Gleiche gilt von den Köpfen, welche — in Vorder- und Seiten-Ansicht, männlich und weiblich, jung und alt, Geistliche und Laien — neben den Evangelistensymbolen und Blattrosetten in quadratischen Feldern die der Thür zunächst liegende Portalwandung zieren.

Die übrige Dekoration dieser Pfeiler bleibt rein ornamental: breite, reich gelappte Blätter, und von verschränkten Polygonen und Vierpässen gefällig umrahmte Rosetten. Figürliches findet sich nur noch an den Architravbalken, deren Langseiten die Halbfiguren der zwölf Apostel, deren schmale Frontflächen Maria und den Engel Gabriel zeigen. Der zierlichste Teil des Ganzen, die freie Endigung des Stirnbogens unter dem Tierrelief, umschliesst mit seinen durchbrochenen Rundbogenzacken und gotischen Nasenansätzen meist nur Rosetten und Kreuze, welche nur am Scheitelpunkt durch die winzige Gestalt Christi in der Mandorla ersetzt werden.

Wie der Inhalt dieser Portaldekoration kaum noch leise Anklänge an den früheren lehrhaften Ton enthält, so bleibt auch das Formale dem traditionellen Kanon der byzantinischen Kunst fern. Derb und skizzenhaft sind diese zahlreichen Tierfiguren gearbeitet, aber man spürt die Unbefangenheit, mit welcher der Künstler seinem natürlichen Vorbild gegenübertrat. Die Wiedergabe der Bewegung und der Bewegungsfähigkeit ist meist trefflich geglückt. Den Blättern kann man einen gefälligen Linienzug freilich nicht nachrühmen, aber auch sie sind kräftig und breit behandelt und wirken neben dem regelmässig gezackten, spitzigen Akanthus, der selbst noch in der Pisaner Schule vorherrscht, durchaus naturalistisch. Schärfer noch tritt dieser kernige Zug in jenen Köpfen neben dem Eingang hervor, die, durchgängig verschieden, vielfach Porträts, ja Charaktertypen bieten, und noch weitaus besser sind die Halbfiguren der Apostel am Architrav, prächtige Männerköpfe, bald aufblickend, bald in ihre Lektüre vertieft, bald lebhaft einander zugewendet.

Neben solchen glänzenden Zeugnissen für die Gesundheit der hier thätigen Kunst treten die Unzulänglichkeiten und Schwächen zurück. Wie an den Tugenden des Baptisteriums ist der Meister auch hier an der Aufgabe, seine Menschen richtig proportioniert in einen gegebenen Raum zu stellen, sichtlich gescheitert. Zunächst bei jenen Heiligenfiguren, deren Riesenkörper mit eng aneinandergepressten Extremitäten leblos in den schmalen Nischen stecken, dann auch bei einzelnen Tierreliefs, bei denen schon die Komposition eine nicht geringe Naivität bekundet.

> Scheute sich doch der Künstler nicht, die schmalen, vertikal übereinander befindlichen Felder durchgängig mit einer nur für Breitbilder bestimmten Darstellung zu füllen, lässt er doch jene Hirten und Jäger auf den Schmalseiten, die zu ihnen gehörigen Tiere aber auf den verticalen Langseiten des gleichen ReliefFeldes fussen!

Die Technik ist die gleiche, wie am Baptisterium, der Bohrer nur sehr massvoll verwendet. Über die Geschicklichkeit in der Meisselführung darf der jetzige Zustand der stark abgeriebenen und verwitterten Arbeit nicht irreleiten. Wie am Baptisterium bewährt sich Giovanni auch hier vor allem als ein Meister der Kleinkunst, und angesichts der zierlichen durchbrochenen Bogen und der winzigen Tierfigürchen wird man an durchbrochene und getriebene Metallarbeit erinnert. —

Ist der Schöpfer dieses Portales, der sich hier ohne Angabe seines Vaternamens nennt, derselbe Giovanni, Sohn des Ugo, der die gewaltige Reiterstatue des S. Alessandro in der Loggia schuf?

Zunächst ist hier die Vorfrage zu erledigen, ob diese Statue überhaupt ursprünglich zum Portal von Sa. Maria Maggiore gehörte. Zeigte doch auch die Fassade der alten, dem S. Alessandro geweihten Kathedrale von Bergamo, welche 1561 der Befestigung der Stadt zum Opfer fiel, an gleicher Stelle, in einer dreiteiligen Loggia über dem Portal die Reiterstatue dieses ritterlichen Schutzheiligen, hier inmitten der thronenden Apostel, wie u. a. eine dürftige Abbildung dieser Fassade als Titelkupfer zu Muzios „Sacra istoria di Bergamo" (Milano 1719) ergiebt![1]) Die Annahme, dass diese Reiterstatue 1561 beim Abbruch von S. Alessandro nach Sa. Maria Maggiore übertragen worden sei, liegt um so näher, als der jetzt als Sockel dienende Steinblock die Statue beträchtlich über die Standfläche der beiden Heiligenfiguren neben ihr erhebt, und die ganze Anordnung nichts unbedingt Einheitliches hat. Für die kunsthistorische Hauptfrage bleibt diese Hypothese jedoch unwesentlich, da die Tradition auch den Bildschmuck von S. Alessandro dem Giovanni da Campione zuschreibt.[2])

Welche Stelle diese Kolossalstatue in der Reihe der oberitalienischen Reiterfiguren einnimmt, ist später in anderem Zusammenhang zu erörtern, hier sei nur ihr Verhältnis zu den Portalskulpturen charakterisiert. Die Kunstrichtung ist zweifellos die gleiche: die gleiche Selbständigkeit gegenüber der Tradition, das gleiche Streben nach realistischer Treue. Dass der Gesamteindruck schwerfällig bleibt, das Ross steif und regungslos auf den Füssen steht, und diese etwas zu stark erscheinen, ist im Hinblick auf die ungewöhnliche Aufgabe und den ungewöhnlichen Masstab völlig entschuldbar.

---

[1]) Vergl. auch Donato Calvi a. a. O., I, S. 170. — [2]) So auch Tassi, Vite de' pittori scultori ed architetti Bergamaschi. Bergamo 1793, I, S. 10, wo die Reiterstatue von der Cathedrale S. Alessandro als ein Gegenstück zu der unsrigen aufgeführt wird.

Stramm und fest sitzt der Reiter im Sattel, das bartlose Haupt unter dem Kugelhelm zeigt derbe, nicht porträthafte, aber energische Züge; die Augen sind gross und weitgeöffnet, wobei der Augapfel mit aufgemalter Pupille stark konvex heraustritt. Auch der leicht zur Seite geneigte Kopf des Rosses mit den grossen Augen und dem geöffneten Maul, in welchem die Zunge sichtbar wird, mit den gespitzten Ohren und sorgsam wiedergegebenen Hauptadern, bekundet gute Naturbeobachtung.

Spezielle stilkritische Analogien zum Portal und Baptisterium wüsste ich freilich kaum nachzuweisen, ebensowenig aber stilistische Widersprüche, welche die ohnehin so durchaus wahrscheinliche Identität der beiden Giovanni in Frage stellen könnte.[1])

Auch die dreiteilige Loggia selbst würde man dem Meister des unteren Portales aus stilkritischen Gründen kaum unbedingt absprechen. Das Blattwerk, welches Zwickel und Nasenansätze der Spitzbogen füllt — stattliche Rosetten, von denen sich je ein naturalistisch gelapptes Blatt in die Zwickel erstreckt, — trägt ähnlichen Charakter, wie das Blattornament an den Portalpfeilern, obschon es freilich feiner durchgebildet ist. Auffällig ist im Grunde nur die kleine Rosettenreihe, welche die rechteckige, leistenartige Einfassung der Bogenfelder begleitet: dieses Motiv scheint selbst für den Kleinmeister des unteren Portales zu zierlich.

Hiermit ist nun eine urkundliche Notiz in Verbindung zu bringen, welche Tassi[2]) aus einem 1396 begonnenen Quittungsbuch des „Archivio della Misericordia" anführt:

„Item datum M. Andriolo de Blanchis pro construxione, & complexione totius operis dicti capitelli, quod laborare sibi datum fuit ad incantum per superstites die 19. Julii 1398. lib. 40."

Andreolo di Pietro de' Bianchi ist der Schöpfer eines silbernen Prachtkreuzes in Sa. Maria Maggiore, an welchem er von 1389—92 thätig war.[3]) Als Meister jenes „Capitellum" tritt uns also ein trefflicher Goldschmied entgegen, und in jenen zierlichen Dekorationsmotiven, vor allem in den Rosettenreihen, könnte man einen Hinweis hierauf erblicken. So identificieren denn auch Tassi[4]) wie Marenzi dieses „capitellum" mit der dreiteiligen Loggia, welche jetzt den S. Alessandro umgiebt. Die Statuen des S. Barnabà und Projettizio und der Madonna zwischen den beiden weiblichen Heiligen in dem obersten Tabernakel, reife Figuren — man beachte besonders den reichen Faltenwurf! — dürften erst dem Quattrocento angehören.

Als neue sichere Grundlage für die Charakteristik des Giovanni di Ugo da Campione bleiben am Nordportal also nur die Portalwandung und der Säulenvorbau selbst, sowie die Reiterstatue des S. Alessandro. —

[1]) Gegen diese „Identität" spricht sich Girolamo Marenzi in seinem Manuscript „Guida di Bergamo" (Bibliot. Civica. Gab. ψ. 45, S. 15) aus: „Sopra l'arco la statua di S. Alessandro a cavallo è una rozza scoltura di altro Giovanni. Auch der kleine „Almanacco per l'anno 1855" (vergl. S. 46 Anm. 5) erwähnt S. 81 „Due nostri bravissimi Giovanni Campilioni." — [2]) a. a. O., I, S. 11 und 14. — [3]) Vergl. Beschreibung und Contract bei Tassi S. 13. — [4]) S. 14. „Andriolo . . . essendo . . l'artefice del bellissimo capitello ricco di marmi, e di statue ornato, che si alza principiando dal secondo ordine delle colonne sopra la volta della porta di S. Maria Maggiore verso la piazza." Oder ist mit dieser nicht ganz klaren Bezeichnung nur das oberste Tabernakel mit der Madonna gemeint? — Völlig deutlich spricht sich hierüber Marenzi in seiner handschriftlichen Guida di Bergamo (S. 15) aus: „Le colonnette ed altri ornamenti entro li quali furono collocate le sudette statue sono lavori di Andriolo de' Bianchi." Ferner aber: „. . . i Santi Barnabà e Projettizio, e nel piano superiore la B. Vergine con Gesù bambino, S. Esteria a destra e S. Grata a sinistra, sono statue assai migliori scolpite da non conosciuto Artefice più di un secolo dopo."

Auch an der Südfront ist zunächst eine ähnliche Scheidung vorzunehmen; auch dort ist die heutige Dekoration in Stil und Arbeitszeit keineswegs einheitlich.

Bekrönung des Nordportales von Sa. Maggiore zu Bergamo.

Das zeigt bereits die Anordnung selbst. Die sehr stark restaurierten Wandungen des Portales gehören hier wohl spätestens noch dem XIII. Jahrhundert an. Für

Giovanni kommt zunächst der seinen Namen tragende Vorbau in Betracht, welcher — wie an der Nordseite — im wesentlichen aus zwei auf Löwen fussenden Säulen und einem innen rundbogig, aussen rechteckig abgeschlossenen Schutzdach besteht. Die Loggia fehlt hier. Als Krönung dient vielmehr ein ebenfalls horizontal begrenzter Aufsatz mit äusserst zierlicher Detaillierung: über feinem Bogenfries und reich belebtem Sockelglied ein System aneinandergereihter Nischen, welche Statuetten enthalten. Jetzt schliesst dieser Schmuckteil mit einem flachen Dach ab; dass diese Anordnung jedoch dem ursprünglichen Plan entspricht, ist kaum anzunehmen. Die starre Wandfläche oberhalb bedurfte belebender Dekoration und erhielt sie in einem Tabernakel mit reichster nordisch-gotischer Ausbildung, mit gewundenen Säulen, Wasserspeiern, schlanken Giebeln, mit Eckfialen und pyramidaler Spitze. Mit dem Werk des Giovanni da Campione aber, von welchem es auch äusserlich völlig losgelöst ist — es schwebt auf eigenen Konsolen über jenem Dach — hat dieses Tabernakel nichts gemein, es ist vielmehr mitsamt seinen Statuen, dem segnenden Gottvater, der Maria und dem Engel Gabriel, die Arbeit eines Deutschen vom Jahre 1403, wie die folgende von Tassi[1]) edierte Urkunde aus dem Archivio della Misericordia ergiebt:

„1403. 30 Decembris. Nota quod supradicto die de anno suprascripto Magister Antonius de Alemania magister lapidum complevit opus, quod est supra portam a meridie parte Ecclesiae Sanctae Mariae Maioris, in quo repositae sunt figurae Creatoris nostri Dei Patris, et Beatae Virginis, et Angeli Gabrielis Annuntiantis, qui pro ejus labore restat habere a fabrica dictae Ecclesie usque ad supradictum diem facta secum ratione, computatis libris sexdecim, quas debet habere pro duobus leonibus."

Die Fortschritte Meister Giovannis sind demgemäss hier nur an dem Portalvorbau und seiner Statuettenkrönung zu prüfen, welche vom Nordportal durch neun, von der Statue des S. Alessandro durch sieben Jahre getrennt werden. Zu einem Vergleich geben zunächst die Reliefs an den schmalen Architravbalken Anlass, welche, innen auf eigenen breiten Wandpfeilern ruhend, die Mauer mit den freistehenden Säulen verbinden und den Rundbogen aufnehmen. Hier finden sich in der That Anklänge an die Tierreliefs des Nordportals. Der Architravbalken zur Linken zeigt sogar unmittelbar verwandte Jagdscenen, an demjenigen zur Rechten aber verwandelt sich der Naturalismus in eine fast barocke Phantastik. Symmetrisch zu seiten eines von rautenförmigem Rahmen umschlossenen Kopfes bewegen sich hier je zwei einander verfolgende Fabelwesen, drachenähnlich das eine, das andere mit langem Fischschwanz, zwei Vorderfüssen und menschlichem, von einer Kapuze überragtem Kopf, ein drittes mit Fledermausflügeln, das vierte endlich, dessen Unterkörper in Ranken ausgeht, einem Adler ähnelnd.

Zweifellos sind diese Gebilde Verkörperungen kirchenfeindlicher Gewalten, hier aber, wo lediglich ihre formale Erscheinung ins Auge zu fassen ist, werden sie durch ihre äusserst geschickte Zusammensetzung, ihre lebhafte Bewegung und ihren barocken Gesamtcharakter beachtenswert. Ähnliches weist das Nordportal nicht auf; in diesem Sinne ist an ihnen sowohl hinsichtlich der Erfindung wie auch der flotten Durchführung ein Fortschritt zu konstatieren, während die Marmorlöwen

[1]) a. a. O., I, S. 14.

unter den Säulen und die hockenden Männergestalten unter den Wandpfeilern denen des Nordportals völlig entsprechen. Die beiden Karyatiden tragen das gleiche Kostüm, wie ihre Genossen dort und am Longhi-Monument, aber sie hocken hier beide am Boden, auf eine Abwechslung in der Stellung, wie am Grabmonument, ist hier verzichtet.

Gehört auch jener reiche Aufsatz mit seinen zweiundzwanzig Statuetten dem Meister Giovanni an, oder ist er, wie jene Nordloggia, die Arbeit eines Schülers? Das letztere liegt hier um so näher, als schon die Urkunden [1]) selbst drei Gehilfen namhaft machen: Giovannis Sohn Niccolino, Antonio da Campione, und einen Giovanni Cattaneo, aber die Entscheidung bleibt, da der Stilkritik feste Anhaltspunkte fehlen, nur unsicher. Zweifellos steht die Dekoration hier der Loggia näher als dem Nordportal; sie zeigt die gleiche, an Metalltechnik gemahnende Zierlichkeit, nur reicher und mit einer stärkeren Neigung einerseits zum Naturalismus, andererseits zu barocken Bildungen. Da diese Dekoration als Ausgangspunkt für spätere stilkritische Erörterungen dient, sei gestattet, sie etwas eingehender zu beschreiben.

Aneinandergereihte Rosetten, wie sie die nördliche Loggia zeigt, sind offenbar ein Lieblingsmotiv des Meisters. Er umzieht mit ihnen sowohl den Hauptbogen und die Kanten des Schutzdaches selbst, wie die als Muscheln gestalteten Wölbungen der kleinen Nischen. An den Rundbogenfries setzen sich Diamanten an. Ganz seltsam ist der Sockelteil der durch Säulchen geschiedenen Nischen geschmückt. Jedes dieser Säulchen besitzt sein eigenes Piedestal, das seinerseits wiederum auf kleinen, die Scheitelpuncte des Rundbogenfrieses verzierenden Konsolen ruht, und durch diese vorn mit Rosetten versehenen Piedestale wird der Sockelteil selbst (zwischen dem Rundbogenfries und den Nischen) in längliche, selbständig dekorierte Felder gegliedert. In den kleinen Zwickeln zwischen den Nischen sind bald Ranken, bald aber auch Vögel und zierliche Figürchen angebracht, und in das akanthusartige Blattwerk des Hauptgesimses mischen sich winzige, völlig naturalistisch ausgebildete Pflänzchen.

Die Statuetten in den Nischen zeigen an der Frontseite die zwölf Apostel, in deren Mitte den thronenden Christus, an der Schmalseite links fünf Heilige, rechts aber vier Männer in völlig profaner Tracht, von denen der eine zeichnet, der zweite an einem Säulenschaft, der dritte am Kapitäl der seine Nische tragenden Säule meisselt, der vierte endlich an einer Töpferscheibe beschäftigt ist: es sind die gleichen Märtyrer, welche uns in völlig analoger Auffassung an der Arca di S. Agostino begegneten.

Der Stil dieser Figürchen ist — soweit es ihre hohe Aufstellung erkennen lässt — reifer als an den Portalskulpturen Giovannis, der Faltenwurf reich, mit tiefen Unterschneidungen, auffällig besonders durch die schmalen, durch Querfalten gegliederten Teile, die unter den Armen wie Hängeärmel tief herabreichen. Die Köpfe scheinen verhältnismässig trefflich gearbeitet.

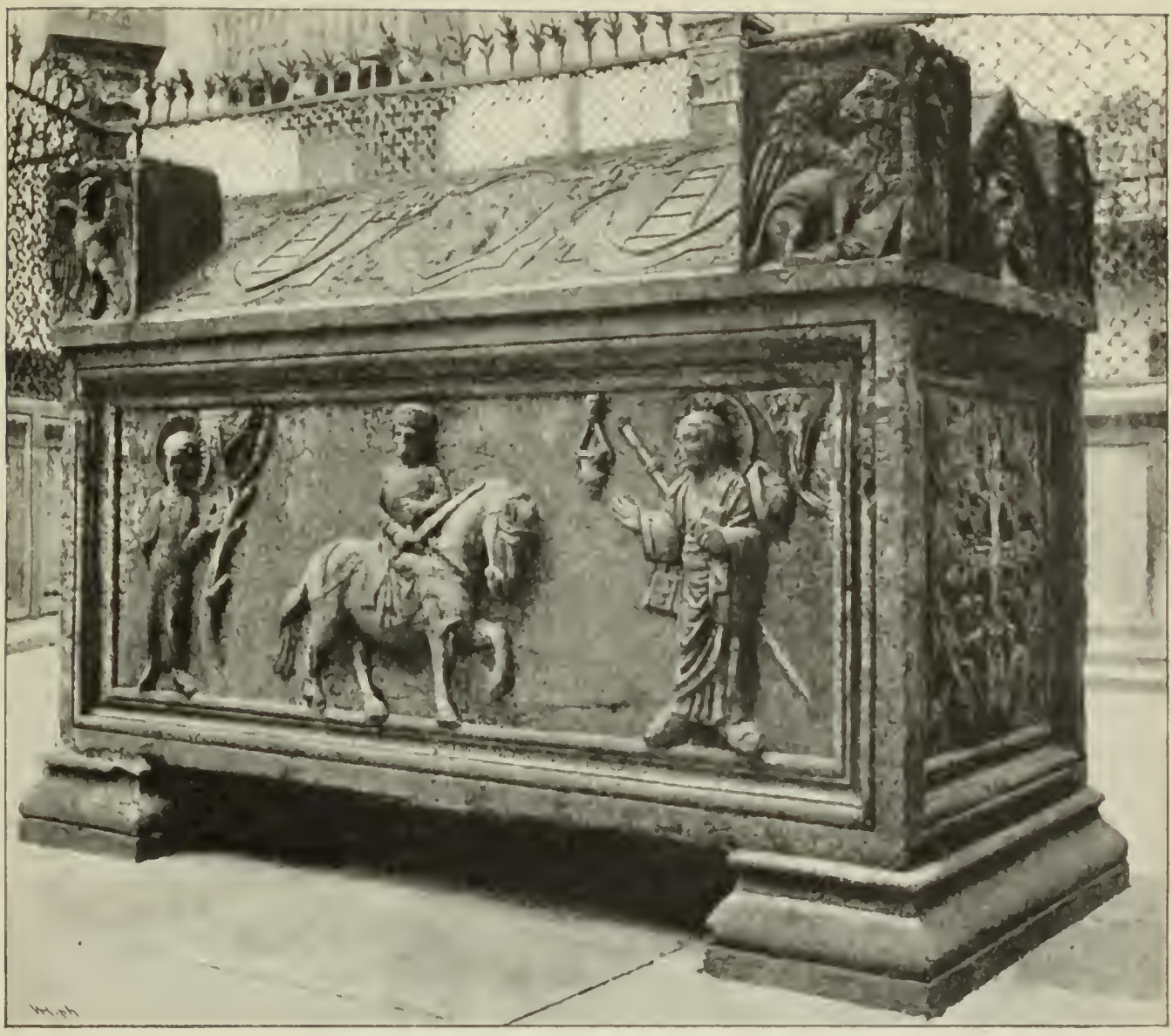
So macht die Stilkritik wahrscheinlicher, dass man auch in diesem Aufsatz die Hand des gleichen Meisters zu erkennen hat, welcher die nördliche Loggia schuf, sei es, dass Andreolo de' Bianchi sie später hinzufügte oder als Genosse Giovannis hier nur dessen Entwurf ausführte.

[1]) Vergl. Tassi a. a. O., I, S, 11. Marenzi nennt an Stelle des Cattaneo einen Cristoforo.

Hiermit ist die Gruppe von Arbeiten, welche durch Inschriften mit dem Namen des Giovanni da Campione zu verbinden sind, abgeschlossen, aber eine stilkritische Umschau erlaubt, die Zahl seiner Werke noch weit stattlicher zu vermehren, als die des Pisaners, dem er in Mailand geholfen haben mag.

Dass er zunächst in Mailand selbst auch eigene Arbeiten hinterliess, ist an sich wahrscheinlich, und die wiederholte Erwähnung eines Giovanni und Giovannolo in den Mailänder Dombauakten giebt hierfür einen äusseren Anhalt. Wesentlicher aber ist die stilistische Verwandtschaft, welche besonders die Reliefs des Baptisteriums mit der Altartafel der drei Magier in S. Eustorgio und dem Aliprandi-Monument in S. Marco aufweisen. Freilich soll nicht geleugnet werden, dass die dortige Anwendung des Bohrers den Bergamasker Skulpturen Giovannis fehlt, angesichts der Analogien aber, welche beispielsweise der winzige Crucifixus im Tondo über dem Magier-Relief und am jetzigen Antependium des Taufaltares zeigt, kann die Beweiskraft jenes technischen Kriteriums hier zweifelhaft werden. Würde doch auch die Beziehung zum Agostino-Monument, die Wiederkehr der vier Werkleute, eine Bestätigung dafür bieten, dass der eine der beiden Meister, welche der vorige Abschnitt neben den Pisaner stellte, kein anderer als Giovanni da Campione sei. Mit Sicherheit aber wage ich vorerst nur zu behaupten, dass Giovanni da Campione an den Reliefs und Statuetten der Arca di S. Pietro, wo ja die Bohrlöcher ebenfalls vielfach fehlen, als Gehilfe des Pisaners beteiligt, und mithin eine der Künstlerpersönlichkeiten ist, welche für die Vermittelung und Einwirkung der Pisaner Schule auf die Trecento-Plastik der Lombardei in Frage kommt. Und in diesem Sinne erhellt das wesentlichste kunsthistorische Ergebnis der obigen Betrachtung: zur Zeit des Giovanni di Balduccio stand die Schule der Campionesen in Bergamo bereits in voller Blüte, die, auf eigenem Boden erwachsen, durch das Wirken des Pisaners nur äusserlich beeinflusst wurde. Mehr, als einzelne neue Themata — die „Tugenden“ und die „Engelchöre“ beispielsweise — und als einzelne Anregungen, wie etwa im Reliefstil, hat Giovanni da Campione von Giovanni di Balduccio kaum empfangen können. Die Bergamasker Skulpturen aus dem zweiten Drittel des Trecento liessen sich geschichtlich aus denen des ersten Drittels vollauf erklären, ohne dass man für diese oder für jene den Blick nach der Pisaner Schule zu richten braucht. Späht man aber in den Arbeiten des Giovanni da Campione nach einem fremden Zug, so führt derselbe nicht nach Pisa, sondern nach dem deutschen Norden: die Vorliebe für Fabel- und Spuk-Gestalten ist den Pisanern fremd. —

Es verlohnt wohl, diesen Spuren weiter zu folgen. Sie leiten zunächst nach Verona, das, heute zwar jenseits der politischen Grenzen der Lombardei, schon im Hinblick auf seine Geschichte und seine Fürsten bei jeder Betrachtung lombardischer Kultur und Kunst des Trecento zu berücksichtigen ist, vor allem aber an dieser Stelle: als Schöpfer einer kolossalen Reiterstatue trat uns Giovanni da Campione entgegen, und schon diese allein lenkt die Aufmerksamkeit auf die Denkmälergruppe, welche für die gleiche, im Trecento noch so seltene Aufgabe dreifache Lösungen darbietet, auf die Scaliger-Gräber.



Sogenannter Sarkophag des Alberto della Scala zu Verona

IV. Die älteren Scaligerdenkmäler zu Verona.

Von jeher haben die Monumente der Scaligerfürsten auf dem seltsam umgitterten Kirchhof vor Sa. Maria Antica Auge und Sinn auch des historisch ungeschulten Beschauers einem Märchenbilde gleich gefesselt, denn aus wenigen Denkmälern Italiens spricht so packend und unmittelbar der uns heute sagenhaft anmutende Geist ihrer Zeit. Von der Vollkraft der Persönlichkeit geben sie majestätische, romantisch verklärte Kunde, von einer Fürstenmacht, die nur durch das eigene Ich verbürgt wurde, von stolzem, zielbewusstem Handeln, freilich auch von Vergewaltigung, Mord und Treubruch — aber diesen Reckengestalten und den begehrenswerten Frauen an ihrer Seite gewähren wir bereitwillig einen ungewöhnlichen Masstab, und der grosse Unsterbliche, dessen Statue die Nachwelt mit Recht in ihre unmittelbare Nähe stellte, ist ihr glänzendster Fürsprecher.

Von jeher hat die kulturhistorische Bedeutung dieser Monumente Gelehrte und Dichter begeistert, zu ihrer kunstgeschichtlichen Würdigung aber sind erst in allerjüngster Zeit, und nur gelegentlich eines anderen Themas, die ersten Schritte gethan. August Schmarsow[1]) hat ihre Reiterbilder mit der Martinsgruppe am Dom von Lucca verglichen und hierbei besonders mit dem ältesten von ihnen, dem sogenannten Sarkophag des Alberto della Scala, eine stilkritische Erörterung verbunden, deren Endergebnis er für dieses Scaligergrab, für das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte am Dom und für die Arca Dussaimi bei Sa. Anastasia in die Worte zusammenfasst: „Werke byzantinischer Kunst, d. h. Werke byzantinisch geschulter Bildner in Venedig."

Zweifellos ist diese Charakteristik berechtigt, aber sie kennzeichnet nur die eine der Strömungen, welche in der Veroneser Plastik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts zu Tage treten: Schmarsows Hinweis auf das Dogengrab Morosini in S. Marco zu Venedig, neben dem im gleichen Sinne übrigens auch das Sarkophagrelief vom Monument des Ranieri Zeno († 1268) in SS. Giovanni e Paolo genannt werden möge, bedarf für unser Thema einer Ergänzung, welche von den Veroneser Skulpturen selbst auszugehen hat.

Auch zwischen den Skulpturen von Bergamo und von Verona herrscht zweifellos eine historische Verbindung, deren Spur sich bis zur ältesten Stätte der Veroneser Plastik zurückverfolgen lässt.

Ein Säulenkapitäl an der Bogenreihe, welche der Krypta von S. Zeno als Eingang dient, trägt den Namen des ältesten Bildhauers zu Verona, — Adaminus de S. Georgio — und die Stirnseiten der Bogen selbst zeigen im oberen Fries Figuren, welche als Ahnen der Gebilde Meister Ugos und seines Sohnes in Bergamo gelten könnten: eilende, springende Vierfüssler, einander verfolgend oder angreifend, wie am Nordportal zu Sa. Maria Maggiore, ja es fehlt selbst der Jäger nicht, der seinen Speer dem Ungetüm in die Seite stösst. Aber von diesen Tieren gleichen nur die wenigsten einem Geschöpfe, welches die Naturgeschichte nennt — allenfalls erkennt man Löwen und Hunde — und die Bäume zwischen ihnen sind als starre, symmetrische Palmetten gestaltet. Das flache Rankenwerk vollends — Weinlaub und herzförmige Blätter, oder aber streng stilisiert und jedes naturalistischen Zuges bar —, spricht deutlich für die byzantinische Schulung des Meisters. Anders an der Façade von S. Zeno und der Kathedrale! So roh immer die Bildwerke des Guillelmus und des Nicolaus erscheinen mögen, es lebt in ihnen eine selbständige, zukunftsvolle Kraft, die, auf die Wiedergabe byzantinischer Muster verzichtend, sich nur an das natürliche Vorbild hält, und bereits den armselig geschulten Händen dieser Steinmetzen gelingen die gleichen Gestalten am besten, die auch im Trecento ihrem Schöpfer am meisten Ehre machen: die derben Burschen in Werktagstracht, welche sich als Karyatiden der Last entgegenstemmen, und die Tierfiguren.[2])

Der Reihe von Arbeiten byzantinischen Gepräges, zu denen Schmarsow mit vollem Recht das Taufbecken von S. Giovanni in Fonte zählt, gehören wohl auch die Statuen Christi und der Apostel über der Krypta von S. Zeno an, seltsame Gestalten, viele in unglücklicher Stellung, mit gebogenen Knieen, derben

[1]) a. a. O., S. 179 ff. — [2]) Die letzteren kehren in ähnlicher Auffassung auch am Dom und an dem grossen Seitenportal von S. Fermo Maggiore wieder.

Köpfen, glotzenden Augen, gewaltigen Ohren, und mit wulstigem Haar, das sich wie eine Perücke über die flach zurückspringende Stirn legt, dürftig und roh an allen Teilen, die unmittelbaren Anschluss an die Natur verlangen, aber in auffallend stoffreichen Gewändern, deren Anordnung antike Tradition verrät, und deren schematischer, sckarfkantig behandelter Faltenwurf an Metallarbeit gemahnt. — Byzantinisch hat Schmarsow mit gleichem Recht den Stil der Arca Dussaimi bei S. Pietro Martire genannt, und dass zwischen ihr und dem ältesten Scaliger-Sarkophag die innigste Verwandtschaft obwaltet, bezeugt nicht nur das Figürliche, sondern vor allem auch das Ornament: an den Schmalseiten beider Sarkophage sind die barocken, von einem Kranze umrahmten Kreuze geradezu identisch. Aber eine ähnliche Verwandtschaft verbindet den Scaliger-Sarkophag, mit dem des Guglielmo de' Longhi in Sa. Maria Maggiore zu Bergamo: auch dort, am Werk des Ugo da Campione, ein ähnliches Kreuz, die gleiche rohe Behandlung der weitgeöffneten Augen, der Haare und der Falten. — Verfolgen wir diese rückläufige Fährte weiter, erinnern wir uns an jenes bisher völlig unbeachtet gebliebene Reiterrelief des Alberico Suardi! Wörtlich gilt für dasselbe die Beschreibung, welche Schmarsow von Alberto della Scala giebt: die gleiche Tracht — stilkritisch freilich belanglos —, die gleiche liebevolle Behandlung des Zaumzeuges, der gleiche Ausschritt des Rosses mit erhobenem Vorderfuss, aber die Pferderasse gehört nicht der „kurzgebauten", sondern der „langgestreckten" Art an. — Und auch der Sarkophag des Berardo Maggi im „alten Dom" zu Brescia tritt in den Kreis der Bildwerke, die mit diesem Scaliger-Denkmal zu vergleichen sind. Nicht nur sein tektonischer Typus rechtfertigt dies, sondern vor allem der Stil der Tierköpfe seiner Evangelistengestalten, und seine Reliefplatte hinter der Grabfigur erscheint als die reifste Leistung jener liebevollen Kleinkunst, der auch die winzigen Relief-Figürchen an der Deckplatte des Dussaimi-Sarkophages entstammen.[1]

Die Frage, ob die Meister jener Veroneser Skulpturen von Geburt Byzantiner oder Norditaliener waren, wird sich mit Sicherheit nur durch Dokumente beantworten lassen, vorerst aber ist zu betonen, dass die byzantinische Tradition nicht ihr einziges Kennzeichen bildet,[2] dass vielmehr neben dieser schüchtern ein selbstständiges Element hervortritt, und dass die Fäden der historischen Verbindung von

[1] Der gleiche Sarkophagtypus und mit ihm auch das gleiche Material, roter Veroneser Marmor, und die gleiche Eckdekoration durch die Evangelistensymbole lassen sich ferner einerseits bis nach Mailand, andererseits über Padua nach Venedig verfolgen. In Mailand kehrt er an dem auf zwei Säulen ruhenden Sarkophag des Bischofs Ottone Visconti im Dom, zu Padua (im Santo) am Denkmal des Rogati Negri († 1340), dessen Deckel ebenfalls das Reiterrelief des Beigesetzten zeigt, wieder. Venedig ist noch reich an verwandten Grabmonumenten.

[2] Die meisten der hier in Frage kommenden Bildwerke sind in rotem Veroneser Marmor („broccatello di Verona", aus S. Ambrogio (?) ausgeführt, der sich trotz seiner Härte seiner schönen Färbung wegen besonderer Beliebtheit erfreute und weithin exportiert wurde. So sagt V. A. Marchesini in seiner Schrift: „Commercio dei Veneziani nel territorio di Verona ai primi tempi della dominazione Scaligera, 1260—1329. Studi e ricerche nell' Archiv. General. di S. M. G. dei Frari in Venezia. (s. a.)" S. 21: „Il commercio delle pietre per le abbondanti cave (sc. di Verona) fu sempre fiorente nella nostra provincia; e già al tempo della romana potenza i marmi veronesi erano trasportati ad ornare gli edifici della eterna città. In S. Sofia di Costantinopoli si vedono colonne di broccatello di Verona." Die letzte Angabe vermag ich nicht zu kontrollieren, aber sie verdient um so mehr Beachtung, als sie einen neuen Fingerzeig über das Verhältnis dieser Skulpturen zu Byzanz enthält, denn sehr wahrscheinlich ist es, dass mit diesem Marmor selbst auch die an seine Bearbeitung gewöhnten Werkmeister in der Fremde begehrt wurden.

ihnen nicht nur nach Venedig und Byzanz, sondern auch westlich nach Brescia und Bergamo, zur Fährte der Campionesen, zurückführen.

Besteht dies zu Recht, so ist die spätere Geschichte der Trecento-Skulptur Veronas nur die naturgemässe Entwickelung vorhandener Keime.

Die nächste Periode der Veroneser Kunst trägt den Fürstennamen des Can Grande della Scala.[1]) Der Stern des Mars hatte — wie Dante rühmt[2]) — über seiner Geburt gestanden und war dem thatkräftigen Ghibellinen bei den meisten seiner Kriege günstig geblieben, aber das Chronicon Veronense, das ihn „bellicosus in armis" nennt, fügt hinzu: „fuit staturae magnae et pulchrae, et omnibus spectabilis et gratiosus in actis, similiter et loquela." Auch Cangrande erscheint bisweilen, wie Azzo Visconti, als ein Vorläufer der Renaissancefürsten, „hart und unerbittlich",[3]) der augenblicklichen Eingebung rücksichtslos folgend, „ein schwer zu behandelnder Autokrat", aber nicht ohne Grösse. Dantes Lob seiner Freigebigkeit, das „non curar' d'argento" klingt häufig wieder und entspricht den Schilderungen seines glänzenden Hofes, dessen äussere Pracht und künstlerischer Schmuck bestimmt schien, das Los der Verbannten und Flüchtigen zu erleichtern, und Dantes Prophezeiung:

„Le sue magnificenze conosciute
Saranno ancora si, che i suoi nemici
Non ne potran tener le lingue mute"[4])

ist keineswegs nur eine berechnete, aber unberechtigte Huldigung für den, den nicht nur Boccaccio,[5]) sondern auch Kaiser Ludwig der Bayer „einen der vornehmsten und splendidesten Fürsten Italiens" nannte.

Während jedoch über die hervorragendsten künstlerischen Persönlichkeiten, denen Azzo Visconti die Ausschmückung seiner Residenz übertrug, kein Zweifel herrscht, fehlen für eine Veroneser Künstlergeschichte zur Zeit Cangrandes die Quellen fast gänzlich. Für seine Regierungszeit (1311—1329) nennt Zannandreis[6]) einen einzigen Künstlernamen, Calzaro, einen Architekten, der 1325 im Auftrag Cangrandes das nachmals seinen Namen führende Stadtthor errichtete. — Auch der Schöpfer des Werkes, das am unmittelbarsten mit Cangrande verbunden ist, seines Grabmonumentes über dem Portal von Sa. Maria Antica, ist bislang unbekannt, und die mannigfachen Verletzungen, Umstellungen, Restaurationen und Zusätze machen es unmöglich, dem heutigen Denkmal einen sicheren Aufschluss über seinen Meister zu entlocken, den die Dokumente versagen. Ist doch sogar die Einheitlichkeit des Aufbaues zweifelhaft! —

Schon der Sarkophag, der doch wohl von Anbeginn sicherlich der Hauptteil des Denkmals war, ist sowohl im Inhalt wie in der Form seines Bildschmucks ungewöhnlich und von hohem historischem Wert.

---

[1]) Vergl, Giuseppe Bennassuti, Storia degli Scaligeri signori di Verona. Verona 1826. Orti Manara, Cenni storici e documenti che risguardano Cangrande I della Scala signore di Verona. Verona 1853. Carlo Cipolla, Storia politica d'Italia scritta da una società d'amici. Storie delle Signorie italiane dal 1313 al 1530. IV. Cangrande I. Milano 1881 (Vallardi). — [2]) Parad. cant. XVII, 77. — [3]) Vgl. Albertinus Mussatus, Histor. August. ap. Muratori, Script. Rer. Ital. Vol. X, Col. 362, „erat siquidem Vir ille acer, & intractabilis, nullos coërcens impetus; sed ad quaecumque illum ira provocasset praeceps, & inexorabilis." [4]) Parad., cant. XVII, 85—87. Vergl. G. Tiraboschi, Storia della letteratura italiana. Milano 1822/26, Vol. V, S. 39 ff. Lib. I, cap. II, VII. „Munificenza di Can Grande verso de' letterati." — [5]) Decamerone. Giorn. I, nov. 7. — [6]) Diego Zannandreis, Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi, pubblicate . . da Giuseppe Biadego. Verona 1891, S. 19.

Er zeigt die traditionelle Kastenform, aber dieselbe ist nicht mehr so wuchtig, wie am Koloss Albertos, der Massstab ist kleiner, die klotzigen Eckacroterien fehlen, die dekorative Sprache ist weit feiner geworden und erzählt in ihren Bildern von einem eigenartigen Zwiespalt zwischen dem Ruhmsinn und der religiösen Bedeutung der Grabstätte. Die Schmalseiten schmückt in üblicher Art zur Rechten ein Kreuz, zur Linken das Schild mit der Leiter, an welcher zwei gekrönte Hunde emporklimmen. Ganz anders an den Langseiten. In der Mitte ist dort ein schmaler rechteckiger Raum als Hintergrund für die Freifigur des dem Grab entsteigenden Christus ausgespart; rechts und links wird die Fläche zunächst ebenfalls rechteckig umrahmt, diese Einfassung aber umschliesst einen zweiten Rahmen von jener beliebten Form, welche durch die Durchdringung eines Vierpasses mit einem auf die Spitze gestellten Quadrat entsteht. Die grossen, von dieser zweiten Einfassung umgebenen Innenfelder waren ursprünglich ebenfalls zur Aufnahme von Freifiguren religiösen Charakters bestimmt, wie jetzt noch die Madonnenstatue auf eigener Konsole vor dem linken Feld bezeugt.[1]) Den winzigen Zwischenraum zwischen dem äusseren rechteckigen und jenem inneren Rauten-Vierpass-Rahmen aber füllen figurenreiche Flachreliefs.

Was veranlasste, diese unsymmetrisch umgrenzten, für Bildschmuck so ungünstigen Stellen für erzählende Darstellungen zu verwerten, während man die breite Mittelfläche so wenig ausnutzte? Der Inhalt der Reliefs selbst gewährt hierüber charakteristische Auskunft. Unmittelbar schliesst er sich an die stolze Grabschrift an:

„Si Canis hic Grandis ingentia facta peregit,
Marchia testis adest, quam saevo Marte subegit."

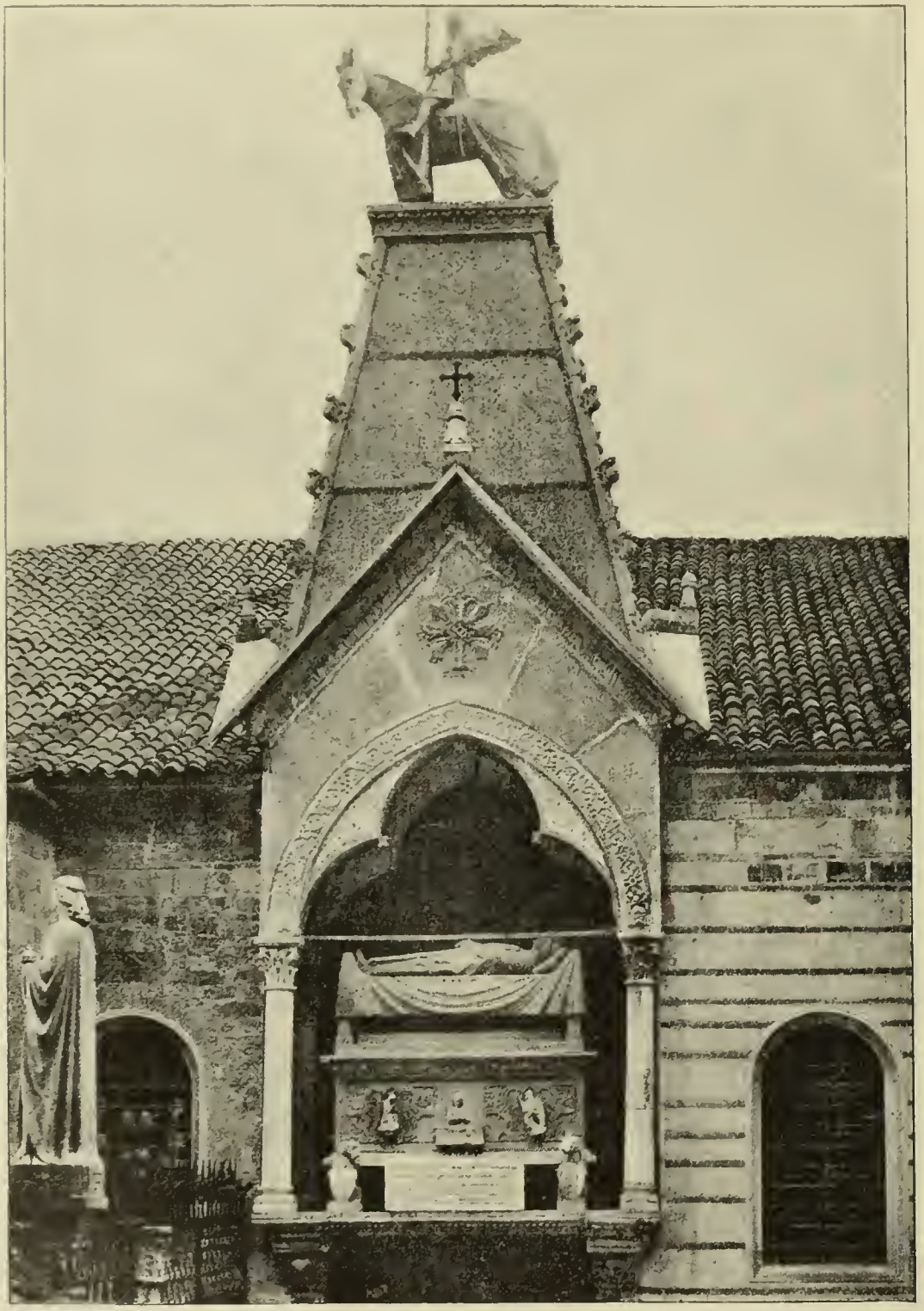
„Marchia testis adest" — die untere Reihe der Reliefs zeigt je eine durch Burgen, Türme, Mauern und Wälle geschützte Stadt; an der Vorderseite benennen sie die Inschriften: Belluno, Feltre, Padua und Vicenza. „Quam saevo Marte subegit" — die Darstellungen oberhalb der Städtebilder bieten die sinnfällige Illustration: über Padua einen erbitterten Kampf bis an die Zähne Bewaffneter, über Vicenza einen im Galopp mit gezücktem Schwert gegen einen Gegner ansprengenden Ritter, über den beiden andern Städten sowie in den Reliefs der Rückseite Huldigungsscenen, in welchen demütig knieende Würdenträger der eroberten Städte dem thronenden oder hoch zu Ross sitzenden Sieger Schlüssel und Banner übergeben.[2])

So scharf wie hier tritt das historische Element nur an wenigen mittelalterlichen Grabstätten Italiens hervor; aber ein völliger Bruch mit der kirchlichen Tradition wird auch hier noch vermieden: man widmet die Hauptfläche wie üblich den religiösen Darstellungen und verweist die profanen Schilderungen an tektonisch untergeordnete Stellen.

Ein ähnlicher Ton also ist hier angeschlagen, wie am Denkmal Azzo Viscontis und am Grabmonument des Guido Tarlati im Dom von Arezzo, aber er klingt doch schüchterner als dort: ein „grosses politisches Tendenzwerk" wie das Denkmal jenes streitbaren Bischofs kann man den Scaligersarkophag nicht ohne Einschränkung nennen.

[1]) Der ihr auf der anderen Seite entsprechende Engel ist weit spätere, wohl moderne Arbeit. — [2]) Vergl. die zwar nicht stilistisch, aber sachlich getreuen Abbildungen dieser kleinen Reliefs bei Orti-Manara a. a. O., Taf. II, Text S. 136 ff. Auch Litta, Famiglie Celèbri etc. giebt unter „Scaligeri" eine genaue Abbildung des Sarkophages.

Aber der neuen und zukunftsvollen Elemente sind schon am Sarkophag



Monument des Cangrande della Scala in Verona.

noch mehr. Die als symbolische Grabeswächter dienenden Löwen haben sich unter ihm in heraldische Hunde verwandelt, welche das Wappenschild der Scaliger in

den Pfoten und ihre Krone auf dem Kopfe tragen: auch hier also ist die kirchliche Tradition durch Ruhmsinn und Standesbewusstsein verdrängt! — Und der übrige Bildschmuck erscheint in so völlig organischer Weise nur als die Krönung dessen, was der Sarkophag enthält, dass die Einheitlichkeit des Ganzen in diesem Zusammenhang nicht beanstandet werden kann. Auf dem Sarkophag ruht, wie üblich, die Gestalt des Beigesetzten im Todesschlaf, nur nicht unmittelbar auf dem Deckel, sondern auf verhängter Bahre; das säulengetragene Schutzdach über dem Sarkophag aber wird von dem lebensgrossen Reiterstandbild Cangrandes überragt!

Das ist ein neuer, schöpferischer Gedanke. — Nicht als ob er gänzlich unvorbereitet erschiene! Für eine ähnliche doppelte Darstellung des Beigesetzten giebt es zahlreiche frühere Beispiele, und ebenso für das Reiterporträt, welches ja auch der Alberto-Sarkophag zeigt. Aber der Meister des Cangrande-Monumentes wagt es zum ersten Male, das lebensvolle Porträt des Bestatteten aus der Reihe der übrigen Figuren völlig herauszulösen, es, als Gegenbild der Leiche unten, auf die Spitze des ganzen Denkmals zu erheben und ihm durch diese bevorzugte Stelle den massgebenden Einfluss auf den Gesamtcharakter seiner Schöpfung zu sichern; er wählt für sein Fürstengrab die glänzendste, durch die Antike geweihte Form, eine Persönlichkeit monumental zu verherrlichen, und scheut vor der schwierigsten Aufgabe der historischen Plastik nicht zurück.

Ist dieses Lob aber nicht unverdient? Gehört diese Reiterstatue überhaupt mit Sicherheit schon dem ursprünglichen Denkmal an, oder ist sie erst eine spätere Zuthat?

Es verlohnt sich auch aus anderen Gründen, die kunsthistorische Stellung dieses Monumentes etwas eingehender zu erörtern.

Sein tektonischer Typus weist es der Gruppe der Freigräber, den Denkmälern unter freiem Himmel, zu, deren Geschichte zu den oberirdischen Coemetorien der ersten Christengemeinden und weiter zu den antiken Begräbnisplätzen zurückführt: ein Sarkophag unter einem von Säulen getragenen Schutzdach, dem altchristlichen „Tegurium". Die Entwickelungsphase dieses Grundtypus während der Periode Cangrandes wird am besten durch die Freigräber Bolognas vergegenwärtigt, von denen einige jetzt in und bei S. Francesco Aufstellung finden, andere inmitten des Stadtgetriebes auf dem freien Platz vor S. Domenico, dem ehemaligen Coemetorium der Kirche, stehen. Die Gleichheit der äusseren Bedingungen führte auch hier zur Verwertung der bereits auf altchristlichen Grabstätten nachweisbaren Form[1]), welche unmittelbar aus der Notwendigkeit erwächst, den Sarkophag gegen die Unbilden der Witterung zu schützen: er steht auf einem hohen, würfelförmigen Sockel unter einem von Säulen getragenen, innen kuppelförmig gewölbten Pyramidendach. Drei Monumente dieser Gruppe[2]) sind nur in geringen Resten auf uns gekommen:

[1]) Ob hier antike Grabmonumente unmittelbar als Vorbilder dienten, lässt sich nicht mehr entscheiden, aber mit Recht kann man die Anordnung dieser Denkmäler auch als „Wiederholung antiker Mausoleum-Typen" bezeichnen. Vgl. H. Semper, Donatello, seine Zeit und seine Schule. Wien 1875, S. 244, No. 36.

[2]) Den ursprünglichen Aufbau dieser und zahlreicher anderer, jetzt zerstörter Bologneser Monumente giebt z. T. Rybisch, Monumenta clarorum doctrina praecipue toto orbe terrarum virorum collecta etc. Francoforte 1589, und die Reihe von Kupferstichen, welche der Breslauer Maler Tobias Fendt 1574 unter dem Titel „Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum aliorumq. tam prisci quam nostri seculi memorabilium hominum" zu Breslau herausgegeben hat. (Ed. III, 1671. Trajecti

das des Accursio, des Odofredo († 1265, sein Sohn † 1300) und des Rolandino dei Romanzi († 1284), dessen Schutzdach auf zwölf kurzstämmigen Säulen ruhte. Vollkommener, wenn auch nicht unversehrt, blieb das Monument des Egidio Foscherari († 1289) erhalten, am besten aber das des Rolandino Passagerio († 1300), und an diesem ist auch der sonst massige Unterbau in eine Gruppe von neun schlanken Säulen aufgelöst. — Dass dieser Typus frei stehender, rein architektonischer Grab-Monumente gleichzeitig in ganz Oberitalien üblich war, beweisen neben anderen mehrere paduanische Denkmäler, von denen hier nur das des Rolando da Piazzola[1]), des Antonio Ursato und das berühmte Antenor-Monument[2]) erwähnt seien. — Dieser Typus des „Freigrabes" war also Allgemeingut der Zeit, und zur Erklärung des Scaligergrabes bedarf es nicht erst des Hinweises, dass Cangrande selbst in Padua oder in Bologna, wohin er Heinrich VII. begleitete, vor den genannten Denkmälern den Plan zu seinem eigenen fassen konnte. Besitzt doch auch Verona selbst ausserhalb des Scaligerfriedhofes Grabmonumente dieser tektonischen Gattung, die zu einem stilistischen Vergleich mit dem Cangrande-Denkmal herausfordern! Dem Aufbau desselben am nächsten steht das Monument des Guglielmo da Castelbarco zwischen S. Pietro Martire und Sa. Anastasia.[3]) Ueber dem Thorweg der Verbindungsmauer angebracht, teilt dasselbe mit dem Scaligergrab auch die räumlichen Vorbedingungen, und stimmt mit dessen Architektur in der That fast völlig überein. Nur in der oberen Krönung zeigt sich ein Unterschied, der, an sich geringfügig, bei einem Rückblick auf die gesamte Entwickelungsreihe dieser Freibauten an Bedeutung gewinnt. Am Castelbarco-Denkmal ist das „Tegurium" schon stattlicher gegliedert, als an den Monumenten vor S. Domenico zu Bologna. Das Pyramidendach steigt nicht mehr unmittelbar über dem Architrav der durch vier Spitzbogen verbundenen Ecksäulen empor, sondern über einem würfelförmigen Zwischenteil, vor dessen Seitenflächen sich je ein die Stirnwände der Bogen krönender Giebel legt.[4]) Auch am heutigen Denkmal Cangrandes ist dieses tektonische Prinzip beibehalten, aber leichter ausgebildet: jener würfelförmige Zwischenteil fällt fort, die Giebeldächer über dem Spitzbogen lösen sich unmittelbar aus den Seitenflächen der Pyramide selbst, die hier in ununterbrochener Profillinie, frei und schlank, etwa doppelt so hoch emporsteigt, wie am Castelbarco-Monument. Und diese Abweichung ist um so mehr zu beachten, als sie hinsichtlich des tektonischen Typus das einzige Novum des Cangrande-Denkmals bietet, denn die von den Bologneser Monumenten abweichende Verbindung der Säulen durch Spitzbogengiebel war in Verona bereits an zahlreichen „Wandvorbau-Gräbern" nach Art des „Pseudo-Tegurium" vorgebildet, von denen hier nur das des Dussaimi genannt sei. Andererseits kehrt dieses hochragende Pyramiden-

ad Rhenum.) Ungenauere Abbildungen in dem Sammelwerk: Eletta dei monumentipiù illustri e classici sepolcrali ed onorati di Bologna e suoi dintorni. Bologna 1837—1844. 4 vol. Ed. B. Visibelli. Ferner Photographien von Poppi, vereint in dem Tafelwerk: Monumenti sepolcrali di lettori dello studio bolognese nei secoli XIII, XIV e XV, illustrati da Corrado Ricci. Bologna 1888. Über die Rekonstruktion und Restauration dieser Denkmäler vergl. A. Rubbiani, Le tombe di Accursio, di Odofredo e di Rolandino de' Romanzi. Bologna 1887 und Arch. Stor. dell' Arte, I, 1888, S. 301 ff. — [1]) Gonzati, La basilica di S. Antonio di Padova. Padova 1852/53, II, S. 28 ff. Nr. X. — [2]) Abb. bei Fendt, a. a. O., Taf. 1. — [3]) Vergl. Orti-Manara, Cronaca inedita dei tempi degli Scaligeri. Verona 1842, Abbild. Taf. II, S. 63, Anm. 8. Das Todesjahr ist ungewiss; sicher nur, dass Guglielmo vor 1364 starb. — [4]) Das Dach ist stark restauriert, hat aber dabei doch wohl seine ursprüngliche Grundform bewahrt.

Dach und das der beiden späteren Scaligerdenkmäler in Verona auch an einem „Freigrab im Kircheninnern", am Denkmal der Sa. Agatha im Dom (1353) wieder, dort aber fehlt wiederum die gotische Bogenverbindung der Säulen, fusst die Pyramide vielmehr, wie in Bologna, auf horizontaler Deckplatte. — Auf diesem Wege gelangt man also wohl zu Analogien, aber zu keinem sicheren Rückschluss auf den kunsthistorischen Zusammenhang.

Charakteristischer wäre die ornamentale Formensprache, doch ist dieselbe durch Lücken geschädigt und durch moderne Ueberarbeitung stark interpoliert.

Unversehrt blieben zunächst die Säulen mit glatten Schaften — wie wohl an allen Veroneser Monumenten des Trecento — mit attischer, durch Eckblätter verzierter Basis, und Komposit-Kapitalen, deren doppelter Kranz von Acanthusblättern mit spitzigem Kontur noch der byzantinischen Art nahesteht. Die Kapitäle des Castelbarco- und selbst auch des Agatha-Monumentes weisen weit kräftigere Blattformen auf. Der Relieffries am Stirnbogen gemahnt durch seine Grundlinien noch an den des Dussaimi-Denkmals, aber an die Stelle

Dachform des Passagerio-Monuments in Bologna.

Dachform des Castelbarco-Monuments in Verona.

der dortigen streng ornamentalen Rahmen und Rosetten treten naturalistische Ranken mit herzförmigen Blättern und Traubendolden, und die scharfe, an Kerbschnitt erinnernde Durchbildung der Formen wird weich und rundlich und nähert sich mehr den Traubenranken, die, aus zwei von Gobbi getragenen Vasen aufsteigend, den Bogen des Castelbarco-Denkmals umziehen. Aehnlichen Naturalismus zeigen die Füllungen der Nasenansätze, doch lässt die starke Ueberarbeitung hier kein sicheres Urteil mehr zu.

Dagegen hat das flach reliefierte Kreuz im Giebelfeld der Front seine ursprüngliche Gestalt bewahrt, und dieses barocke Gebilde erscheint noch als ein natürlicher Ausläufer jener Kreuze am Dussaimi- und Alberto-Sarkophag. Den Giebel begleitet an Stelle des im Castelbarco-Monument auftretenden Bogenfrieses ein derber Blattkranz. Im ganzen ergiebt sich für die ursprüngliche Dekoration des Schutzbaues ein ausgesprochen romanischer Charakter, welcher dem Castelbarco-Denkmal am nächsten bleibt. Ob das hohe pyramidale Dach, wie Schmarsow anzunehmen geneigt scheint, in der That „eine spätere Zuthat des Nachfolgers" ist, wird sich in diesem Zusammenhang kaum entscheiden lassen. Ausgesprochen „gotisch dekoriert" ward es erst vor einigen Jahren, aber es verdient Beachtung, dass auch die von der modernen Restauration unberührten derben, kräftigen Blätter

am Krönungsgesims, unter der Reiterstatue, einen anderen Duktus aufweisen, als die dürren Bildungen der Säulenkapitäle.

Wichtiger ist die Frage, ob das Reiterbild oben mit dem ursprünglichen Denkmal gleichzeitig, oder aber ein späterer Zusatz ist. Das letztere wird besonders durch die noch bei weitem nicht genug gewürdigte Vortrefflichkeit dieser Reiterstatue befürwortet. Dem ersten Blick erscheint sie als die reife Schöpfung einer reifen Kunst. Freilich offenbart nähere Prüfung, dass dies vor allem einem geschickten Kunstgriff zu danken ist: der Meister hat dem Ross die grosse Turnierdecke gegeben und sich hierdurch die gewaltige Aufgabe, welche eine lebensgrosse Reiterstatue stellt, von vornherein wesentlich erleichtert. Dieser Schmuck machte es unnötig, den Pferdeleib durch einen unnatürlichen Untersatz zu stützen, oder zu gleichem Zweck Beine oder Schwanz in unnatürlicher Stärke zu bilden. Die Meister der bisher geschilderten Reiterfiguren hatten sich dieses Hilfsmittels nicht bedient, wohl aber der unbekannte Künstler, welcher das Reiterrelief des Bailli Guillielmo de Nerbona[1]) im Chiostro der SSma. Annunziata zu Florenz meisselte, und wie dort dem im Galopp einhersprengenden, so verleiht diese Prunkdecke auch hier dem ruhig stehenden Ross Cangrandes Natürlichkeit und Leben, schon weil sie die stets steif wirkenden Vertikalen der Beine verhüllt. Aber diesem Kunstgriff gesellte sich hier zugleich ein nicht zu unterschätzendes künstlerisches Können. Der Kontur des Rosses ist viel eleganter, als am Gaul des S. Alessandro, und das kurzbeinige Pferd Albertos erscheint mit seinem dicken Leib und dem überstarken Hals neben ihm wie eine Missgeburt. Das Ross Cangrandes gehört, wie bereits Schmarsow hervorhob, der langgebauten, nordischen Rasse an. Monumentale Ruhe kennzeichnet seine Stellung, aber sie enthält genügende Anzeichen lebensvoller Beweglichkeit, um in jeder Umgebung den Blick zu fesseln. Der Kopf ist nach vorn, dem Beschauer entgegengewendet, schärfer als an der Reiterstatue S. Alessandros in Bergamo, und diese Bewegung kommt bei der hier gewählten Profil-Aufstellung weit besser zur Geltung. Die reiche, vorn und hinten auseinander klaffende Decke fliegt in prächtigen Falten zurück, wie vom Winde gebläht, und die so entstehenden schrägen Linien überträgt der Beschauer unwillkürlich auf die verhüllten Beine des Rosses selbst, das hierdurch leicht vorwärts geneigt scheint, als wolle es im nächsten Momente kräftig ausgreifen. Und nicht minder glücklich ist die Haltung des Reiters. Kein Missverhältnis mehr in seinen Proportionen gegenüber denen des Pferdes, wie an allen bisher genannten Reiterbildern! Eine gewaltige Persönlichkeit ist dieser Gewappnete, und er sitzt so fest im Sattel, dass man ihm die Leitung seines kräftigen Tieres wohl zutraut. Freilich erscheint er, den Worten der Chronik entgegen, mehr untersetzt als gross, und der dicke Koller über dem Ringpanzer giebt seinem Körper noch stattlichere Fülle.

Der Flügelhelm hängt (?) am Wams, die übrige Rüstung ist die übliche der italienischen Reiter des Trecento: die Kniescheibe durch Metallschienen, die Waden durch Ledergamaschen, der fest und schwer im Bügel ruhende Fuss durch Schuppenplatten geschützt. Die Hände halten die Zügel. Das Schwert ist wohl erst nachträglich über ihnen an einer Eisenstange angebracht, den Kopf deckt der Kugelhelm, das Härsenier ist herabgeschlagen, und der schwere Turnierhelm mit dem Hundskopf hängt (ursprünglich?) hinten auf dem Rücken.

Wie das Ross, so wendet auch sein Reiter den Kopf dem Beschauer zu:

[1]) Vergl. Schmarsow a. a. O., S. 189 f.

ein bartloses, feistes Gesicht, das durch den breiten, linienhaften Mund einen äusserst freundlichen Ausdruck empfängt. Freilich erscheint Herr Cangrande della Scala hier mehr als der Held Boccaccios denn als Freund eines Dante. —

Hoch oben auf ihrem Standort, mit trefflicher Silhouette vom blauen Himmel sich abhebend, wirkt diese Reiterstatue wohl weit prächtiger als in unmittelbarer Nähe des Beschauers, aber selbst aus gleicher Höhe betrachtet und in der photographischen Nachbildung bewahrt sie ihre Vorzüge. Es ist ein Werk aus einem Guss, voll Kraft und individuellem Leben, und wer die Reihe verwandter Trecento-Skulpturen Oberitaliens durchmustert hat, muss bezweifeln, dass diese Schöpfung in der That dem dritten Jahrzehnt des Trecento entstammt. Besteht dieser Zweifel zu Recht, so trifft er jedoch auch den Sarkophag. Die Reliefs desselben tragen den gleichen Charakter, noch in ihrer heutigen Verstümmelung bewahren sie einen frischen Zug. Der kleine Masstab, welcher zur Beschränkung auf wenige Gestalten zwang, leistete einer knappen, klaren Erzählungsweise Vorschub; der Meister traf den rechten Ton und wusste zugleich die beträchtlichen Schwierigkeiten, welche der Komposition aus der Ungunst des Raumes erwuchsen, ganz trefflich zu überwinden. Vor allem in den beiden Kampfscenen! So lebendige Aktion auf so winziger Fläche zur Anschauung zu bringen, war keine geringe Aufgabe. Aber auch die ruhigen Darstellungen, in denen das Thema der Huldigung Besiegter sechsmal verschiedenartig variiert ist, bekunden ungewöhnliches Geschick. Hier überreichen die Vertreter der Städte dem Sieger die Schlüssel, dort knien sie vor dem berittenen Ueberwinder mit dem Stadtbanner. Ueberall ist der korpulente Herr della Scala porträtartig individualisiert, zweimal erscheint sein Bild wie eine verkleinerte Reliefkopie des Reiters oben, auf ruhig stehendem Ross, welches aber auch hier den Kopf lebensvoll zur Seite wendet, und endlich kehrt das Pferd in gleichem Schmuck, aber in vollem Galopp, auch in dem Reiterkampf über Vicenza wieder. Bemerkenswert ist ferner die völlig malerisch gehaltene Wiedergabe des Schauplatzes, der mauerbewehrten Städte und Burgen in der unteren Reliefreihe und im Hintergrund der Huldigungs- und Schlacht-Scenen. Auf dem einen Relief der Rückseite fährt aus dem Stadtthor ein zweispänniger Wagen heraus, der einen Gefangenen zu bergen scheint. Leider gestattet die arge Verwitterung der Oberfläche keine genaue Deutung. Auch eine schärfere Stilkritik ist gänzlich ausgeschlossen. Die Reliefs gleichen jetzt nur noch flüchtigen Skizzen, und ihre Wertschätzung bleibt lediglich auf Zeichnung und Komposition beschränkt.

Dass diese winzigen historischen Darstellungen trotzdem von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung sind, braucht kaum erst betont zu werden. Die einzige Schöpfung, welche im Trecento mit ihnen verglichen werden kann, ist der Reliefschmuck am Grabdenkmal des Guido Tarlati in Arezzo (1330), die ja dem Todesjahr Cangrandes zeitlich völlig entspricht, aber es erscheint ohne weitere Belege doch zu gewagt, auch dieses Scaligergrab etwa dem Agostino di Giovanni und dem Agnolo di Ventura zuzuschreiben. Die Richtung der Kleinkunst, welcher man hier begegnet, findet ferner in den bisher genannten Arbeiten des Giovanni da Campione wohl Analogien, jedoch auch diese sind nicht stark genug, eine Taufe auf seinen Namen zu ermöglichen. Zweifellos ergiebt sich in diesem Zusammenhang zunächst nur die Loslösung dieses Scaliger-Monuments von der Gruppe der spezifisch romanischen Denkmäler in der Art des Alberto- und Dussaimi-Sarkophages. Die

dortige Anlehnung an Metall- und speziell an Goldschmiede-Arbeit tritt an ihm kaum noch hervor.

Dies scheidet ihn aber auch von den beiden Denkmälern, die sich im übrigen am ehesten zum Vergleiche darbieten: sowohl das Castelbarco- wie das Sa. Agatha-Monument zeigen in diesem Sinne im Gegensatz zu ihm die konsequente Fortbildung des an jenen beiden frühesten Denkmälern beginnenden Stiles. Wie der Sarkophag Cangrandes, ruht auch der des Castelbarco auf dem Rücken von Tierfiguren, aber es sind nicht jene fast zierlich wirkenden Wappentiere, sondern die gewaltigen Löwen des Longhi-Sarkophages in Bergamo. Gewundene Säulchen schmücken die Ecken, und die Akroterien mit den Halbfiguren von Heiligen wurden nicht mehr so wuchtig gebildet, wie am Alberto-Sarkophag, die Madonna mit dem Kind jedoch ist nicht reifer als dort, und ebensowenig der zu ihren Füssen kniende Stifter mit seinem Riesenkopf und den Riesenhänden. Etwas besser wirkt die grosse Porträtfigur oben, doch auch hier bleiben die Formen jeder feineren Durchbildung fern. Ueber einen tüchtigen Steinmetz erhebt sich der Meister dieses Monumentes nicht, und besonders im Figürlichen offenbart er sein Unvermögen; das Ornament aber, vor allem das eigenartige Rahmenwerk, welches an der Front zu seiten des Thrones Kreuz und Wappenschild umgiebt, lässt über den Ursprung seiner Kunst aus der Uebung des Goldschmiedes keinen Zweifel. Der Agatha-Sarkophag vollends trägt in seiner Dekoration so ausgesprochen den Charakter der Metalltechnik, dass man vor seiner Photographie überhaupt kaum auf eine Arbeit in Stein schliessen würde. Die Gestalten Christi und der beiden weiblichen Heiligen an den durch kassettierte Pfeiler geschiedenen Feldern der Vorderseite sind von Rosetten umrahmt, welche eine Uebertragung eines Hauptmotives mittelalterlicher Goldschmiedearbeit bieten: Edelsteine in rosettenartiger Fassung. Auf den Goldschmied weist ferner auch die offenbar einem silbernen Reliquienschrein nachgebildete Nischenreihe mit den Aposteln über dem Architrav, die Form der Heiligenscheine und der Kriechblätter am Giebel, welche aufgelöteten, gebogenen Metallstreifen gleichen. Der Stil dieser Ornamente besitzt weder in Bergamo noch an den bisher betrachteten Veroneser Denkmälern Analogien. Die Gestalten sind nicht mehr so roh, wie am Alberto- und Dussaimi-Sarkophag, aber man muss im Auge behalten, dass hier an Stelle des Veroneser Marmors Pietra tenera getreten ist. In den Aposteln und Christus lebt, den grossen Heiligenscheinen entsprechend, ein streng hieratisches Element fort; breit umspielen die Schleppgewänder ihre Glieder und sammeln sich am Boden, ohne Scheidung von Stand- und Spielbein. — Das Gleiche gilt von den Heiligenfiguren am Sarkophage selbst. Oben ruht Sa. Agatha, wie Cangrande, auf behängter Bahre, eine Jungfrau in der Tracht des Trecento, aber mit gewaltigem Heiligenschein. Ihre Züge sind nicht ohne Anmut, während man solche den vier langgewandeten Engeln, welche mit Leuchtern und Weihrauchgefässen die Bahre umstehen, durchaus absprechen muss. Diese stattlichen Freifiguren offenbaren einige stilkritisch bezeichnende Eigenheiten: kantige Behandlung der Falten; lockiges, als Wulst aufliegendes, aber nur durch Strichelung belebtes Haar; kleine, schmale Augen; sehr scharfer Sulcus naso-labialis, und auffallend scharf geschnittene Lippen. Obschon in Stellung und Bewegung lebensvoller als die Heiligen oben, sind doch auch diese Statuen nicht frei von Steifheit, mehr freilich, als die als Krönung der Pyramide dienende Gruppe, welche

das Martyrium der Heiligen darstellt: Sa. Agatha mit entblöstem Oberkörper an's

Monument des Guglielmo da Castelbarco bei Sa. Anastasia zu Verona

Kreuz gefesselt, rechts und links, als Freifiguren, zwei Marterknechte, die in völlig symmetrischer Bewegung ihre Zangen an den Busen der Märtyrerin legen. — Dra-

matische Wiedergabe einer Handlung ist dem Schöpfer dieser Gruppe offenbar verschlossen.

Ich habe dieses Heiligengrab etwas ausführlicher geschildert, weil es zweifellos mit dem zweiten Scaliger-Monument in Zusammenhang steht, zunächst zeitlich — es ward 1353, also etwa zwei Jahre nach dem Tod Mastinos († 1351), errichtet[1]) ferner auch im Sinn der pragmatischen Entwickelung, einerseits durch ähnlichen Aufbau, andererseits durch das Motiv der vier die Bahre umstehenden Engel.

Das Monument, welches sich Mastino II,[2]) der Neffe und Nachfolger Cangrandes neben Alberto II. noch bei Lebzeiten[3]) schuf, lehnt sich auch äusserlich nicht mehr, wie das seines Vorgängers, an die Architektur der Kirche an, sondern erhebt sich als selbständiger Bau frei auf dem Platze. Sein architektonisches Prinzip entspricht dem Cangrande-Denkmal, nur ruht die Platte mit Sarkophag und Schutzbau hier auf vier Säulen, ähnlich wie am Passagerio-Monument in Bologna. Diese Abweichung wird durch den Standort selbst bedingt, und ebensowenig wird man den doch zunächst vom Willen des Auftraggebers abhängigen Inhalt des Bildschmucks für die kunsthistorische Bestimmung verwerten dürfen. Für die kulturgeschichtliche Betrachtung, die in den Grabdenkmälern die Zeugen des Zeitgeistes und die Charakteristik der beigesetzten Persönlichkeit sieht, ist der vom Cangrande-Monument abweichende Inhalt der Darstellungen jedoch höchst bezeichnend. Der historische Grundton verklingt, an die Stelle der chronikartigen Scenen aus der Lebensgeschichte des Entschlafenen treten Heiligenfiguren und Erzählungen aus der Bibel. „Fidei Christi sine sorde sequtor" nennt sich Mastino in seiner Grabschrift. — Der Kastensarkophag zeigt an der Schmalseite den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, an den Langseiten, zwischen Heiligen, die Darstellung des „Ecce homo" und den thronenden Erlöser, welchem S. Georg den Toten empfiehlt. Engel stehen zu Häupten und zu Füssen der Bahre; am Dach füllen alttestamentarische Scenen — der Sündenfall, die Schilderung des mühevollen Erdendaseins, Abels Ermordung und Noahs Verspottung — die Giebelfelder, zwei Heilige und die beiden Gestalten der Verkündigung die Tabernakel. Aber die doppelte Darstellung des Toten, die Krönung des ganzen Denkmals durch das Reiterstandbild, erscheint auch hier und vertritt, wie das Scaligerwappen, welches, vom Flügelhelm überragt, die Giebel abschliesst und an der unteren Schmalseite des Sarkophages von der allegorischen Gestalt der Stärke bewacht wird, den profanen Stoffkreis.

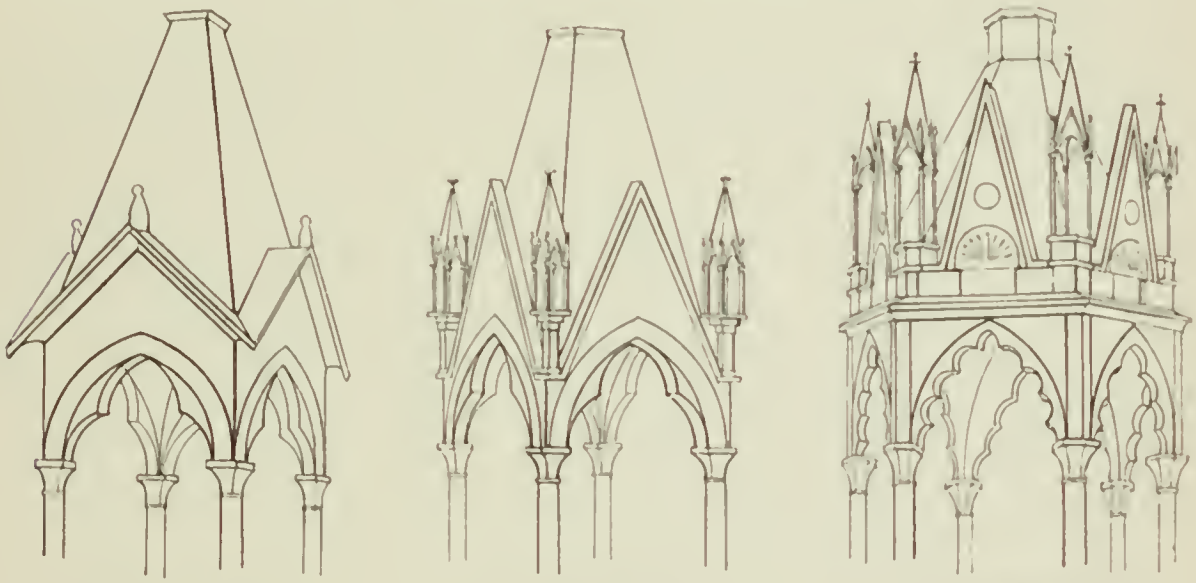
Kunstgeschichtlich bedeutsamer wird der Wandel in der stilistischen Durchbildung. In der Architektur und Ornamentik des Cangrande-Denkmals bot nur der Spitzbogen gotische Motive — hier redet die Gotik bereits ihre eigene ausgebildete norditalienische Sprache. Schon in den Grundzügen des Aufbaues! Am

[1]) Die Inschrift lautet:

„Virginis hic Agathae sunt ossa reposta beatae,
Praesule Scaligera sub Petro stirpe reperta;
Per quem structa sacrae surgunt hic saxa favillae,
Mille trecentis sub quinquaginta tribusque.

Vgl. Giov. Batt. da Persico, Descrizione di Verona e della sua Provincia. Verona 1820, I, S. 244, 12. — [2]) Vgl. über ihn die freilich stark romanhafte Monographie von Daniel Lessmann. Mastino II. della Scala. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Staaten im Mittelalter. Berlin 1829. — [3]) Ueber den sagenhaften Anlass vgl. Lessmann a. a. O., S. 268 ff.

Castelbarco-Monument erhob sich die krönende Pyramide erst über einem würfelförmigen Zwischenstück, aus welchem die Satteldächer heraustreten, am Cangrande-Denkmal liefen diese bereits vom Pyramidendach selbst aus, am Mastino-Monument endlich ist dieser Dachkranz völlig aufgegeben und durch einfache Giebelwände ersetzt, welche rein dekorativ, coulissenartig über den Stirnbogen des Kreuzgewölbes als Wimperge aufsteigen. Gleichzeitig wird das Dach durch dasselbe Motiv bereichert, welches auch dem Wandnischengrab dieser Epoche, besonders im Venezianischen, eine stattlichere Erscheinung verleiht: an den vier Ecken, wo je zwei Kanten der Giebelwände mit einer des Hauptdaches zusammenstossen, erhebt sich auf kurzen Pfeilern je ein Säulentabernakel, in dessen Form das tektonische Prinzip des ganzen Denkmals reizvoll nachklingt. — Die Massverhältnisse zwischen dem luftigen Unterbau und den Giebeln, den Tabernakeln und dem Hauptdach sind



Vom Cangrande-Monument. Vom Mastino-Monument. Vom Cansignorio-Monument

Dachformen der Scaliger-Denkmäler.

trefflich bemessen, die dekorativen Schmuckformen reich, aber so geschickt verteilt, dass sie nirgends ungebührlich hervortreten. In diesem Sinn ist der von acht Pfeilern getragene Kastensarkophag ein Meisterwerk. Die übliche Dreiteilung der Langseiten wird durch vier Säulchen bewirkt. Ohne den Hauptkörper zu berühren, steigen dieselben frei vom weit vorkragenden Fuss- zum kräftig ausladenden Sockel-Gesims empor und verleihen der massigen Kastenform ein gefälligeres Ansehen. Breite, aber nur flach gebildete Blätter schmücken das Sockelgesims, stärker und kräftiger gewölbt ist der als oberer Abschluss dienende Doppelkarnies. Die Säulenschäfte sind glatt und heben sich von den reich reliefierten Sarkophagseiten um so wirkungsvoller ab. Die durch Blattkranz und Würfelfries umrahmten quadratischen Felder sind mit trefflich gezeichnetem Rankenwerk in Flachrelief umsponnen und bilden auch für die auf Konsolen stehenden Figuren einen überaus reichen, teppichartigen Fond.

Gotisches Stilgefühl bekundet dieser Sarkophag, gotisches Stilgefühl der

ganze Aufbau des Denkmals, und schon hierdurch tritt das Mastino-Monument aus der Gruppe der bisher genannten Veroneser Denkmäler heraus. An gotische Kirchenfassaden im Venezianischen und in der Lombardei kehren seine Elemente wieder, vor allem an der Fassade des Domes zu Monza, an dem Tabernakel, welches den rechten Eckpfeiler seiner Fassade krönt, d. h. an einer Schöpfung der Campionesen. —

Auf die gleiche Schule weist mit noch weit grösserer Sicherheit das ornamentale Detail. Die Relieffüllungen der Nasenansätze am Giebel, jene stattlichen, sonnenblumenartigen Blüten, von denen sich mannigfaltige Blätter in die Zwickel erstrecken, fanden sich auch in Bergamo an der dreiteiligen Loggia über dem Nordportal von Sa. Maria Maggiore, jene eigenartigen, verschränkten Polygone, die uns an den dortigen Portalwandungen begegneten, sind hier als Rahmen der Scaligerwappen an der Stirnseite der Giebel verwertet, jene Rosettenreihen, die wir als ein Lieblingsmotiv des Bergamasker Meisters kennen lernten, schmücken hier die niedrigen Pfeiler unter den Ecktabernakeln, und die herzförmigen Blätter, die naturalistischen Ranken und Pflänzchen, welche am Gesims über der Nischenreihe des Südportals von Sa. Maria Maggiore erscheinen, sind auch an diesem Scaligergrab sehr stark vertreten.

Wie das Ornament, so zeigt auch der Bildschmuck einen gereiften Künstler. Ausserordentlich geschickt sind die Scenen in den Giebelfeldern gewählt und gestaltet. Wohl im Hinblick auf den hohen Standort entschied sich der Meister für fast völlig vom Fond losgelöste Freifiguren auf eigenen Konsolen, aber er folgt bei ihrer Anordnung durchaus den Gesetzen des Reliefs und bietet in der Komposition eine mustergültige Ausnutzung des gegebenen Raumes. Mit Ausnahme der „Verspottung Noahs“ gestatten die Scenen eine Beschränkung auf nur je zwei Figuren, welche sich zu seiten eines die Giebelspitze trefflich füllenden Baumes gut in das Dreiecksfeld einordnen lassen. Die Erzählungsweise ist drastisch und realistisch, vor allem bei der Ermordung Abels, der vornübergesunken, mit schlaff herabhängendem Arm, am Boden liegt, und bei der Verspottung des am Fuss des Weinstocks entschlummerten Noah.

> Trefflich gelangt hier die Gefühlsweise der Söhne zum Ausdruck, wobei der Künstler vom Wortlaut der Bibel freilich ein wenig abgewichen ist. Während dort Sem und Japhet den Vater verhüllen, greift hier nur der eine von ihnen, zur Rechten, den Zipfel des Mantels, um ihn abgewandten Gesichtes über den Entblössten zu decken, während zur Linken Ham den dritten auf seinen Stab gestützten Bruder höhnisch grinsend auf den Schlafenden hinweist.

Die Darstellung des von der Feldarbeit ermüdeten Adams und der die Kinder stillenden Eva wird zu einem Genrebild, in welchem der Künstler mit sichtlicher Freude das in der Wirklichkeit Erschaute wiederzugeben strebt. Auch die Behandlung des Nackten im „Sündenfall“ bezeugt einen scharfen Blick für die natürliche Erscheinung. Unsichere Stellungen sind freilich nicht vermieden, und die Köpfe selbst meist ohne Ausdruck. Die Lust an der Nachbildung der Natur spricht dagegen auch aus den vier Bäumen: deutlich unterscheidet man einen Feigen-, einen Apfel-, einen Eich-Baum und einen Rebstock.

Am Sarkophag finden sich gut beobachtete Züge von selbständiger Auffassung. Maria und Johannes am Kreuzstamm klagen nicht in der traditionellen Haltung mit aufgestütztem Kopf, sondern Johannes ringt schmerzlich die Hände und Maria blickt

trauernd empor. Hier stehen alle Gestalten fest auf den Füssen, haben etwas Behäbiges und bewahren die Würde der Heiligen. Mit demutsvoll gekreuzten Armen kniet Mastino della Scala vor dem Throne Christi, und der Rittersmann S. Georg hinter ihm streckt seine durch den Fechthandschuh geschützte Linke mit höchst sprechender Bewegung aus. Für den Stil dieser Figuren ward wohl mehr das Material — Verde antico — als die Eigenart des Künstlers entscheidend. Der Faltenwurf bleibt auf wenige, weich wiedergegebene Motive beschränkt, das Haar legt sich in breitem Wulst perückenartig über die Stirn, die winzigen Augen stehen meist weit auseinander. Am feinsten durchgearbeitet ist die Figur der „Stärke" an der Schmalseite: eine kraftvolle Frauengestalt, die über der reichen Rüstung und dem hübschen kleinen Köpfchen das Löwenfell, in der Linken das Scaligerwappen, in der Rechten das Schwert trägt.

Weniger glücklich war der Meister bei den Figuren grossen Masstabes. Die Porträtstatue auf dem Sarkophag gleicht in der Auffassung völlig derjenigen Cangrandes, die Träger der Kandelaber erinnern durch ihre stupiden Gesichter und ihre steife Haltung an die analogen Gestalten des Agatha-Sarkophages. Hier vermisst man sogar die sonst hervortretende Sorgsamkeit der Arbeit. Die weiten, sackartigen Gewänder zeigen nur wenige Falten; das Haar, welches die Stirn dreieckig umrahmt und in dicken, derben Flechten herabfällt, bildet eine wulstige, roh gerieffelte Masse. Auch die Reiterstatue oben erscheint weit steifer als die Cangrandes, obschon das Ross auch hier den Kopf beiseite wendet, die gleiche, reiche Decke trägt, und der Reiter stramm im Sattel sitzt. Hat doch der Künstler hier von vornherein auf Individualisierung des Dargestellten verzichtet: das Visier ist herabgeschlagen. Die Linke hält den Schild, die Rechte die vertikal emporgerichtete Lanze. So erscheint diese Reiterfigur nicht wie ein Porträt des Beigesetzten, sondern wie der heraldisch gefasste Typus des Rittertums, in seiner ästhetischen Wirkung von den Helmzierden über den Giebeln kaum wesentlich verschieden. –

Wer ist der Meister dieses Denkmals? Die traditionelle Antwort nennt hier einen bestimmten, aber sonst gänzlich unbekannten Namen, welcher in die meisten Handbücher übergegangen ist: Perino da Milano. Auf die Quelle dieser Taufe leitet eine Notiz in G. M. Rossis „Guida di Verona",[1]) der sie meines Wissens zuerst verzeichnet hat: „Perino da Milano ne fu l'architetto, come è scolpito sulle quattro colonne che sostengono la piramide." Aber diese ohnehin undeutlich gefasste Behauptung scheint ein Irrtum. Die oberen Säulen, welche das Dach tragen, weisen keine Inschrift[2]) auf, an den unteren aber befinden sich die anbei facsimilierten Zeichen, deren Deutung mir zwar nicht möglich ist, die aber keinesfalls den Namen Perino da Milano enthalten. Bleibt es doch überhaupt fraglich, ob sie den Künstlernamen bergen! —

Meister „Perino da Milano" ist vorerst also zu übergehen, die Auskunft nicht

[1]) Verona 1854, S. 197. Mit Berufung hierauf nennt auch Luigi Calvi (a. a. O., I, S. 54) diesen Perino, der von hier aus in die einschlägige Literatur eingewandert ist. — [2]) Dieselbe müsste sich denn gerade unter dem kleinen Blechring der einen Säule verbergen.

den Inschriften, sondern dem Stil des Monuments zu entnehmen, dieser aber weist mit voller Sicherheit auf die Richtung der Campionesen hin, spezieller auf die Meister der Portale von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo: auf Giovanni da Campione und seinen Schüler und Nachfolger Andreolo de' Bianchi, dessen Anteil besonders im Hinblick auf das Ornament wahrscheinlich wird.

Eine weitere Verbindung zwischen dem Mastino-Monument und den Bergamasker Skulpturen Giovannis kennzeichnen ferner auch die vier von Statuen bekrönten Marmorpfeiler der Umfriedigung, zwischen denen sich das schmiedeeiserne Gitter ausspannt. Dass sie schon im ursprünglichen Entwurf vorgesehen waren und mit dem Denkmal gleichzeitig entstanden, bezeugt ihr Stil. Die Kapitäle enthalten dieselben naturalistischen Pflanzenformen wie das Denkmal selbst, und die Behandlung der Falten an den vier Statuen entspricht durchaus derjenigen an den Engeln, welche die Bahre Mastinos umgeben.[1]) Leider haben diese Frauengestalten so sehr gelitten, dass selbst ihre Deutung nicht mehr möglich ist. Die Köpfe — aus einem besonderen Marmorstück gearbeitet und in den Rumpf eingelassen — sind zum Teil ergänzt, ebenso die Arme; die Attribute abgebrochen. Aber die Proportionen, das tiefgegürtete Gewand mit seinen breiten Faltenmassen, die grossen Ohren und das lockige Haar an den intakten Figuren rufen sofort die Engelchöre des Baptisteriums zu Bergamo ins Gedächtnis zurück. — Und in diesem Zusammenhang tritt auch das Denkmal Cangrandes in etwas klareres Licht. Bisher hat sich nur seine Trennung von den romanischen Werken nach Art des Dussaimi-Sarkophages ergeben, nun begrüssen wir im Mastino-Monument eine ihm engverwandte Schöpfung gleichen Charakters, an der nicht nur seine Gesamtanordnung, sondern auch Einzelheiten, wie die Austattung von Ross und Reiter, und der freilich modern überarbeitete Blattschmuck der Zwickelfüllungen, wiederkehren. Beide Werke gehören zweifellos der gleichen Schule an, ob auch den gleichen Meistern, bleibt ebenso fraglich, wie die Priorität; wenn aber an Stelle des „ignoramus" eine Hypothese gestattet ist, so muss dieselbe sich nunmehr doch für eine spätere Entstehungszeit des Cangrande-Denkmals, in den fünziger und nicht in den zwanziger Jahren des Trecento entscheiden. Ursprünglich mag es etwa dem Castelbarco-Monument geglichen haben, dann aber machte der stolze Bau Mastinos seine Bereicherung zu einer Ehrenpflicht, der schwere romanische Kasten-Sarkophag[2]) wich der heutigen zierlichen Arca, das lastende Dach ward hoch und luftig emporgeführt und durch das Reiterbild gekrönt. Für den Schöpfer dieser prächtigen Umwandlung aber bietet

---

[1]) Die Fortsetzung ihrer Reihe an der Umfriedigung des ganzen Platzes scheint erst der Zeit des Cansignorio-Denkmals zu entstammen.

[2]) Im Anschluss hieran sei noch einer anderen Hypothese Ausdruck gegeben, deren Beurteilung freilich der Veroneser Lokalforschung überlassen werden muss. Der nach Littas (a. a. O. I, fasc. 14) Vorgang jetzt allgemein als Grab des Alberto della Scala geltende Sarkophag ist unbezeichnet. Maffei (Verona illustrata. Verona 1732. III cap. IV, S. 140) erwähnt ihn nur als „grandissima e tutta lavorata e figurata", Persico (Descriz. di Verona. Verona 1820. I, S. 239) sieht in ihm die Ruhestätte Alboinos, des 1311 verstorbenen Bruders Cangrandes. Aber dieser Sarcophag trägt oben bereits den Adler, welchen die Scaliger erst nach der Ernennung Cangrandes zum Reichsvikar, 1312, zu führen berechtigt sind. (Vgl. Litta. a. a. O.) Ist dieser bisher als Grab Albertos geltende Sarkophag vielleicht der ursprüngliche Sarkophag Cangrandes? Der Meister des heutigen Cangrande-Monuments hätte dann in seiner Reiterstatue nur in Vollfigur und grossem Masstab übertragen, was sein Vorgänger im Relief versucht hatte! — Alberto della Scala starb am 3. Sept. 1301. Vergl. Cipolla, Briciole di Storia Scaligera. Verona 1889. (per Nozze Solerti-Saggini).

die bisherige Geschichte der Plastik zu Verona selbst — freilich eine „provisorische Wahrheit!“ — keinen Namen. Magister Pulia, der Meister des kleinen Hochreliefs im Hof von S. Giovanni in Foro,[1]) kann hier kaum in Betracht kommen. Die Halbfigur seiner Madonna, welche mit der Linken das segnende Christkind, mit der Rechten einen Apfel hält, ist zwar sehr sorgfältig gearbeitet, jedoch zu starr und verzeichnet, um sich mit den Gestalten des Mastino-Monuments messen zu dürfen; die unten zu erwähnenden Bildhauer Francischino und Giovanni di Rigino aber gehören einer anderen Zeit und Richtung an. So gesellt sich der Verwandtschaft mit den Bergamasker Arbeiten wenigstens eine negative Thatsache, um Giovanni da Campione als Meister des Cangrande- und des Mastino-Denkmals zu bestätigen. Dazu kommt endlich, dass das dritte und reichste der Scaligergräber, das Cansignorios, die Thätigkeit eines Campionesen in Verona durch seine Inschrift verbürgt.

Noch ein Grabmonument besitzt Verona, welches sowohl in seiner Porträtfigur wie in seiner Ornamentik dem Denkmal Mastinos so nah verwandt ist, dass man es wohl der gleichen Künstlerpersönlichkeit zuschreiben könnte: den Sarkophag des Francesco Bevilacqua[2]) († 1368) in Sa. Teuteria, hiermit aber ist die Reihe der dem Stil des Giovanni da Campione entsprechenden Veroneser Skulpturen geschlossen. Campionesen haben unter den Bildhauer-Architekten, welche bei den Bauten Cangrandes und seiner nächsten Nachfolger beschäftigt waren, wohl die erste Stelle eingenommen — findet man ihre Dekorationsweise doch auch an den dürftigen Resten dieser Schöpfungen, wie an der „Ponte Pietra“ und der Treppe des Mercato vecchio! — aber sie sind nicht die einzigen Träger dieser Kunstthätigkeit gewesen. Vielmehr spricht aus einer Gruppe von Denkmälern der gleichen Epoche ein anderer Stil, welcher nicht nach Westen, sondern nach Osten, ins Venezianische weist. Auch diese Werke sind hier kurz zu schildern, schon weil sie die Bedeutung des bekanntesten Campionesen, Meister Boninos, erst in das rechte Licht setzen.

Auch hier steht das Grab eines Scaligers an der Spitze. Der Sarkophag des 1359 verstorbenen Statthalters von Vicenza, Giovanni della Scala, welcher 1831 von S. Fermo auf den Scaligerfriedhof übertragen wurde, ist schon durch seinen Typus von allen bisher geschilderten verschieden. Zwar bewahrt er noch die Grundform eines rechteckigen Kastens, aber deren wuchtige, vorn geradlinig begrenzte Masse verschwindet, denn die Ecken sind durch Nischen ersetzt, die Horizontalen des krönenden Gesimses durch eingeschobene Bogen belebt. Die Eck- und Mittel-Nischen einfassenden Säulchen steigen bis zum Blattkarnies empor, die Muschelkrönungen der Nischen selbst aber ragen in denselben hinein und zwingen ihn, seinen horizontalen Verlauf zu unterbrechen und der Linie ihres eigenen Stirnbogens als begleitende Krönung zu folgen. So entsteht über den Ecknischen, und in entsprechender Weise auch über der Mittelnische, ein weit ausladender, gewölbeartiger Vorsprung.

Dem gleichen Typus begegnet man in Verona nur am Sarkophag des Barnabà de' Morani in S. Fermo Maggiore, in Padua aber kehrt er dreimal

[1]) Die Inschrift lautet:

† M$\bar{\text{g}}$r. Pulia me fecit ort (sc. ortus) Mapheo

Vgl. Zannandreis, a. a. O., S. 21. — [2]) Vergl. Orti-Manara, Di alcuni Guerrieri etc., S. 10 ff. Abb. Taf. 1. 1365 hatte Francesco Bevilacqua in Sa. Teuteria zwei Altäre errichtet.

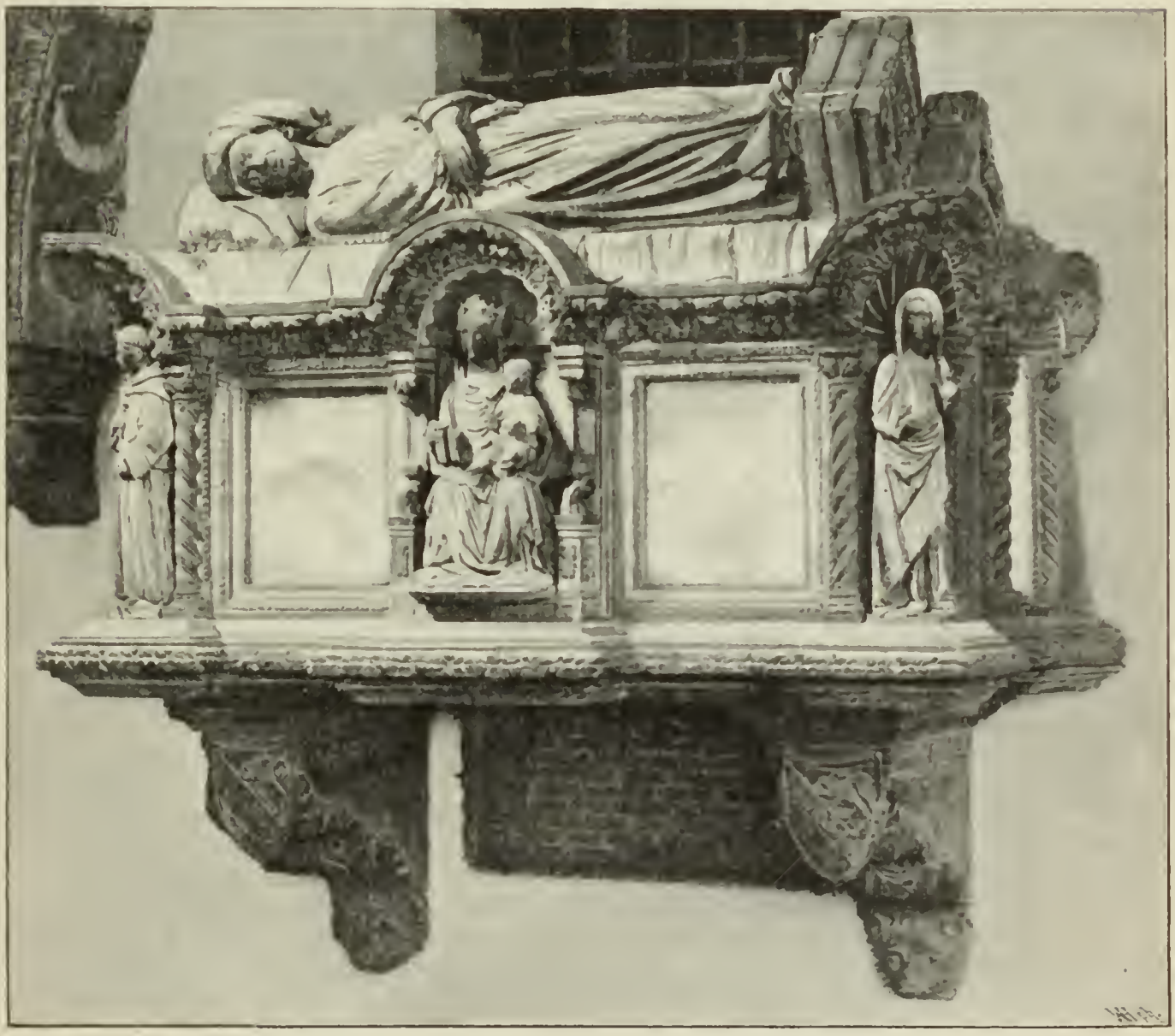
wieder, an den Monumenten der beiden Carrara in der Kirche der Eremitani und am Sarkophag des Rainerio degli Arsendi († 1358) im Chiostro del Capitolo des Santo. Auch das Ornament dieser Paduaner Sarkophage entspricht dem des Scaligergrabes, ja an dem Arsendi-Denkmal ist es völlig identisch: die gleichen gewundenen Säulchen als Einfassung der Ecknischen, die gleichen aneinander gereihten Sternchen neben ihnen, der gleiche Blattkarnies als Umrahmung der quadratischen Felder, das gleiche kräftige, von derben Blütenknollen durchsetzte Blattwerk am Krönungsgesims, die gleiche reiche Ausstattung der Mittelnische als Thron der Madonna. — Und nähere Prüfung ergiebt hier Zug um Zug die Arbeit der gleichen Hand. Die schwerfälligen Formen der bisher geschilderten Madonnen sind verschwunden. Eine zarte, schmalschultrige Gestalt thront hier in der Mittelnische, in ein dünnes Gewand gehüllt, dessen Falten nicht mehr weich, sondern scharfkantig wiedergegeben sind. Das durch Schleier und Krone geschmückte Haupt hat die groben Formen verloren, doch bleibt es nichtssagend, und nur um die schmalen, kleinen Lippen spielt ein Lächeln, welches im Antlitz des gelockten Christkindes lebensvoller wiederkehrt. Kräftige Charakteristik ist diesem Meister völlig verschlossen: auch seine Heiligenfiguren an den Ecken sind indifferent. Weitaus am besten glückten ihm die grossen Porträtstatuen der Beigesetzten. Er gab sich sichtlich Mühe, sie trotz der hohen Aufstellung der Monumente sichtbar zu machen; daher die Körperfülle der Gestalten, die auf der vorderen Dachschräge lagern, daher der grosse Umfang der Kissen, und die scharfe Wendung der auf ihnen ruhenden Köpfe. Beiden Figuren blickt der Beschauer unmittelbar ins Antlitz, bei beiden ist dasselbe völlig individualisiert; sowohl der Kopf des Scaligers mit seinem kräftigen Vollbart, wie die durchfurchten Züge Rainerios zeigen die Schärfe, welche der Tod zu verleihen pflegt, ohne aber abstossend zu wirken. Man wird nicht anstehen, diese beiden Grabfiguren als die besten innerhalb der bisherigen Entwickelung zu rühmen. —

Für die Formenbehandlung dieses Scaligergrabes dem Mastino-Sarkophag gegenüber wird freilich vor allem der Unterschied des Materials bedeutsam, denn der grüne Marmor ist hier durch einen weichen Kalkstein ersetzt. Aber diese Thatsache genügt doch nicht völlig, um die stilistische Verschiedenheit zu erklären, und ebensowenig vermag sie dies rücksichtlich der Abweichungen des Arsendi-Sarkophages von denen der beiden Herren da Carrara. In der Anordnung folgen dieselben dem gleichen Prinzip, in der Detaillierung aber — man betrachte die gewundenen Säulchen und das Krönungsgesims! — zeigen sie eine andere Richtung, vor allem jedoch im Figürlichen, im Faltenwurf, in den Köpfen, deren freundlicher Ausdruck hier schon mehrfach zum Grinsen wird, uud in der Wiedergabe der üppig gelockten Haare. Näher als dem Arsendi- und dem Scaliger-Monument stehen diese Sarkophage gleichzeitigen Skulpturen Venedigs, jenem der Richtung der Brüder dalle Masegne verwandten Stil, der etwa aus den Figuren des Cornaro-Monumentes († 1368) in SS. Giov. e. Paolo zu Venedig spricht. — Gleichwohl bleibt der Zusammenhang zwischen dem Sarkophag des Giovanni della Scala und den drei Paduaner Denkmälern bestehen. Finden sich doch an den Krönungen der letzteren auch jene Halbfiguren betender Engel wieder, mit denen die Giebelflächen des Scaliger-Sarkophages so geschickt gefüllt sind. —

Auch die historischen Verhältnisse erklären diesen Zusammenhang völlig:

die Nichte Marsilios, Alda da Carrara, war die Gattin Mastinos, und in Bund wie in Fehde ist der Name der Carrara von Padua mit dem Geschick der Scaliger verknüpft. —

Welches von diesen Werken hat als Vorbild gedient? — Ubertino da Carrara starb 1345, Jacopo 1350, Rainerio degli Arsendi 1358 und Giovanni della Scala



Sarkophag des Rainerio degli Arsendi in S. Antonio zu Padua.

1359. Die Wahrscheinlichkeit spricht demgemäss für die Priorität der Carrara-Monumente. Der gleiche Meister, der dort nach diesen Mustern das Arsendi-Denkmal schuf, arbeitete etwa gleichzeitig den Scaliger-Sarkophag. Ob er in der That ein Venezianer war, bleibt fraglich, obschon venezianische Bildhauer in dieser Epoche zu Verona thätig waren, wie bereits die Inschrift auf dem Grabstein des Domini-

kaners Pietro de Specchj († 1387) in Sa. Anastasia: „Francischinus venetus fecit" bezeugt.[1])

Ich erwähnte oben, dass der Typus dieses Scaliger-Sarkophages auch in Verona selbst ein Analogon besitzt:[2]) den Sarkophag des Juristen Barnabà de' Morani in S. Fermo Maggiore, aber derselbe ist eine handwerksmässige Vergröberung. Selbst schon in seiner Architektur und seinem Ornament! Die Wölbungen über den Nischen steigen hoch und steif empor und dienen nicht mehr als Dach für die Statuetten, sondern sie werden zu einem missverstandenen Krönungsglied. Die derben Schmuckformen weisen einzelne bezeichnende Abweichungen von denen des Scaliger-Sarkophages auf: jene aneinander gereihten Sternchen werden hier nicht neben den Säulen angebracht, sondern mit deren Windungen verbunden und begleiten auch die Spirale des den Sockel umziehenden Rundstabes; dem Gesims folgt ein Würfelfries. Die platte Grabfigur oben, die Arbeit völlig ungeschulter Hände, ist so roh, dass man sie dem Meister der übrigen Figuren kaum zuschreiben mag, aber auch diese bleiben dürftig und charakterlos. Der Adorant ist ein winziges Püppchen, die Madonna streckt ihm ihren Arm völlig steif entgegen; ihr Typus, und besonders der des Kindes, entspricht noch der Art des Meisters Pulia. Wie an den Carrara-Sarkophagen sind zwischen dem Gesims und der Grabfigur Halbfiguren betender Engel angebracht, aber auch sie sinken zu Steinmetzarbeiten herab. Weitaus am besten ist die Statuette der Sa. Veronika an der linken Ecke der Rückseite. Bei alledem lässt sich nicht leugnen, dass stilistische Einzelheiten — besonders die Behandlung der Haare, die sich als perückenartige Wulste über den Schädel legen — an das Denkmal Mastinos II. erinnern. Ein ungeschickter Gehilfe der Campionesen mag diesen Sarkophag gearbeitet haben. Ob auch die von Barnaba de' Morani gestiftete Kanzel im Mittelschiff von gleicher Hand stammt, lässt sich stilkritisch nicht entscheiden, da der Sarkophag für deren echt gotische Formensprache[3]) nur in der Ornamentation der Stuhlwangen am Thron der Madonna Analogien bietet, und am Schmuck dieser Kanzel nicht die Plastik, sondern die Malerei den Hauptanteil besitzt.

Dieses Verhältnis gelangt an den aus dem Ende des Trecento stammenden Grabdenkmälern Veronas allgemein zum Sieg. Am Monument des Federigo Cavalli[4]) († 1390) in S. Anastasia, dessen Sarkophagskulpturen — die Madonna mit Kind zwischen SS. Giorgio und S. Giacomo, zu ihren Füssen der kniende Tote, oben die flache Porträtfigur — dieser Gruppe noch nahe stehen, zeigt nicht nur die spitzbogig geschlossene Wandnische als Fresko die zwischen Engeln thronende Madonna, sondern es sind auch die nach venezianischem Muster angebrachten Flankentürmchen mit gemalten Heiligenfiguren geschmückt. Am Monument des Tommaso Pellegrini[5]) († 1392) ebendort sinkt der vorn mit den liebenswürdigen Statuetten der Madonna zwischen Sa. Anastasia und dem Ev. Johannes verzierte Sarkophag zum

[1]) Vergl. Cipolla, Archivio Veneto. XIX. (1880) S. 230. — [2]) Die reifere Durchbildung seiner Motive im Uebergangsstil des Quattrocento zeigte ferner das reiche Grabdenkmal ohne Inschrift im Chor der Kirche Sa. Maria della Scala, wohl eine Arbeit des Giovanni di Bartolo gen. il Rosso, welches bereits dem Quattrocento angehört. — [3]) Zahlreiche kleinere dekorative Arbeiten dieser Zeit weisen in Verona diesen völlig nordisch-gothischen Stil auf, so die Ciborien in S. Stefano und in Sa. Maria della Scala. — a. a. O., S. 51 ff. — [4]) Vergl. Cipolla, Archivio Veneto. XIX (1880), S. 238. — Crowe & Cavalcaselle (deutsche Ausgabe II, S. 407) machen das in Altichieros Weise gehaltene grössere Fresco links neben dem Denkmal namhaft. Vergl. Orti-Manara, Di alcuni guerrieri etc. Abb. Taf. 4, 1, S. 32 ff.; das Todesjahr (S. 32, Anm. 3) ist nach Cipolla zu berichtigen. — [5]) Cipolla a. a. O., S. 231. Crowe & Cavalcaselle a. a. O., S. 408.

Träger des nischenartigen Wandvorbaues herab, welcher das stattliche Fresko — Madonna zwischen vier Heiligen und der knieende Stifter — umrahmt, und das zweite [1]) Pellegrinigrab ohne Inschrift zeigt am Sarkophag nur die Wappen der Pellegrini und Bevilacqua, in der Nische aber ebenfalls ein reiches Fresko [2]). Diese malerische Richtung beherrscht am Ende des Trecento auch die Sepulcralkunst Venedigs.

Auf die weitere Entwickelung der Skulptur Veronas, und vor allem auf das letzte der Scaliger-Denkmäler hat diese Sondergruppe von Werken paduanischen Charakters jedenfalls keinen wesentlichen Einfluss geübt. Als Cansignorio, der Sohn Mastinos, der Nachfolger seines Bruders Cangrande II., die Monumente seines Geschlechtes zu bereichern und zugleich zu überbieten gedachte, wandte er sich, wie seine Vorfahren, an ein Glied der Künstlerfamilie, die für Cangrande und Mastino II. thätig gewesen, an Bonino da Campione.

[1]) Cipolla und Crowe & Cavalcaselle a. a. O. Unterhalb des Cavalli-Denkmals zwei Sarkophage mit den Bevilacqua-Wappen. Vgl. Cipolla S. 239. — [2]) Etliche Grabdenkmäler bleiben nur auf glatte, allenfalls mit Wappen versehene Sarkophage und architektonischen Wandvorbau beschränkt, wobei das Fresco in demselben den Bildschmuck allein bestreiten muss. So das Monument ohne Inschrift im Chiostro von S. Zeno über dem Grabstein des Ubertino della Scala. († 1362) Vergl. Orti-Manara, Dell' antica Basilica di S. Zeno Maggiore in Verona. Verona 1839, S. 29. Cap. VI No. 3.

V. Bonino da Campione.

DAS CANSIGNORIO-DENKMAL.

Cansignorio, der letzte rechtmässige Herrscher aus der Familie della Scala, bezeichnet bereits den Niedergang seines Geschlechts. Der fürstliche Sinn seines Ahnherrn Cangrande I. war längst erloschen. Grausamkeit, vor allem aber Geiz, hatten Cangrande II. verhasst gemacht, und als er durch Cansignorios Hand gefallen war, erschien der Brudermord fast als eine patriotische That. — Auch Cansignorio wird als habsüchtig geschildert, zeitweilig jedoch schlug sein Geiz in Verschwendung um, und der beredteste Zeuge hiefür ist das Grabmonument, welches er sich, nachdem sein Bruder Alboino im Gefängnis von Peschiera unschädlich geworden, als Zeichen souveräner Machtvollkommenheit vor Sa. Maria Antica errichten liess.

Ueber die Entstehung dieses Werkes besitzt man gesicherte Angaben. Die in Verse gefasste Grabschrift und eine gesondert angebrachte Inschrift nennen den Namen seines Schöpfers:

BONINVS DE CAMPIGLIONO MEDIOLANENSIS DIOCESIS.[1])

Ein Jahr vor dem Tod des Beigesetzten, 1374, ward es vollendet, die Kosten werden auf 10000 Goldgulden geschätzt.

Ausnahmsweise also wird der Forschung hier ermöglicht, die Eigenart eines der Campionesen an einer ihrer hervorragendsten Arbeiten zu prüfen. In der That hat diese sichere Basis Luigi Calvi[2]) zu einem sehr stattlichen Hypothesenbau über die Wirksamkeit Boninos veranlasst. Von dem Monument Cansignorios ausgehend, schliesst er zunächst auf eine frühere Thätigkeit Boninos in Verona und schreibt ihm das Denkmal des Giovanni della Scala zu. Nach Vollendung des Hauptwerkes sei Bonino wohl nach Venedig gegangen, „wo wahrscheinlich auch andere Campionesen thätig waren.“ „Möglicherweise“ verdankten ihm daselbst die Monumente des Marco Cornaro, des Simone Dandolo und des Michele Morosini in SS. Giovanni e Paolo ihre Entstehung. Der Bau des Mailänder Domes habe ihn dann nach Mailand gelockt, vielleicht die „fabbriceria“ ihn ausdrücklich dorthin berufen. Seiner dortigen Thätigkeit seien vier Statuen an einem Fenster der Ostfront zuzuschreiben. —

Thatsächlich können alle diese Behauptungen zunächst nur durch die einzige

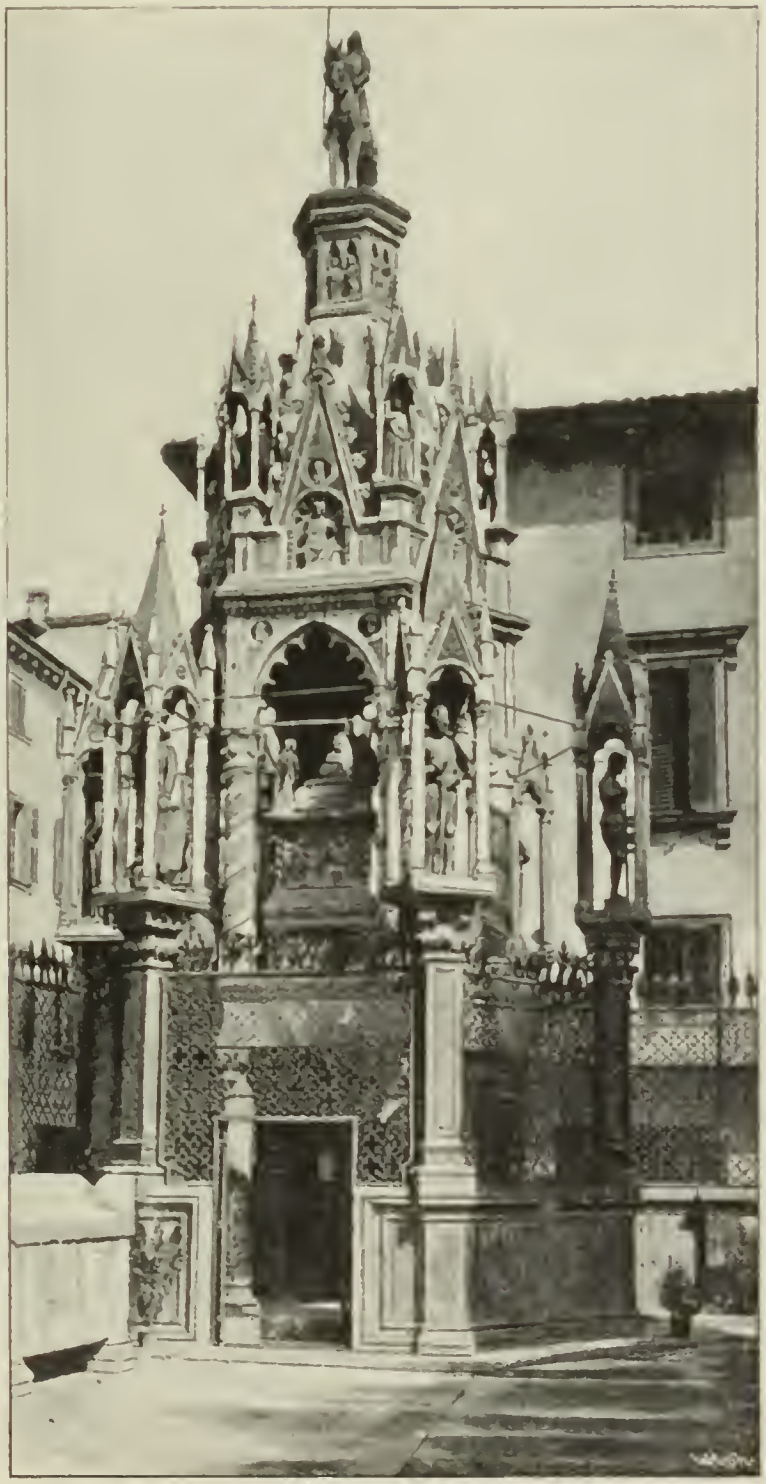
---

[1]) Die Inschrift lautet: „Hoc opus fecit et sculpsit Boninus de Campigliono Mediolanensis Diocesis“. Der Name kehrt ferner in dem Verse:

„Ut fieret pulcrum nitidumque sepulcrum
Vere Boninus erat sculptor Gasparque recultor“

wieder. — [2]) a. a. O., I, S. 51 ff.

beglaubigte Arbeit, durch das Cansignorio-Monument, bewiesen oder widerlegt werden: Grund genug, es um so eingehender zu prüfen!



Monument des Cansignorio della Scala zu Verona.

An Pracht und Reichtum sollte das Denkmal alle früheren übertreffen. Diese Forderung stand im Programm des fürstlichen Auftraggebers zweifellos an

der Spitze und wurde bereits für die Grundzüge des Aufbaus entscheidend, die Art aber, in der Bonino ihr genügte, ist für seine Kunst wie auch für seine Zeit in doppeltem Sinne charakteristisch.

Den vorhandenen Mustern, besonders dem Mastino-Monument gegenüber, kennzeichnet es die höchste Entwickelungsstufe, deren ihr tektonischer Typus fähig war. Zunächst wurde der bisher übliche viereckige Grundriss des Ganzen durch ein Sechseck ersetzt: so war von vornherein eine reichere Breitenausdehnung gewonnen. Bonino verstärkt sie, indem er um den die Arca umschliessenden Hauptbau eine Umfriedigung[1]) zieht, dieselbe aber nicht mehr als einfache Schranken behandelt, sondern mit dem Kernbau wenigstens für die Gesamterscheinung zu einem äussert stattlichen Ganzen vereint: auf den sechs Pfeilern, welche das Gitterwerk halten, erhebt sich, etwa in der Höhe des im Mittelbau stehenden Sarkophages, je ein schlankes Tabernakel, eine Uebertragung jenes Motives, welches bereits dem Dach des Mastino-Denkmals reichere Formen verliehen hatte. Dieser breiteren, gleichsam behäbigen Vermittelung und Verjüngung entspricht auch die vom Mastino-Monument wesentlich abweichende Form des Krönungsbaues über dem Sarkophag. Seine Säulen sind auch hier spitzbogig verbunden, aber an die Stelle der sonst über den Bogen schlank emporsteigenden Giebel tritt ein kräftiges horizontales Gesims. Die Wirkung desselben wird ferner durch eine Balustrade gesteigert, welche sich um das sechsseitige Pyramidendach zieht. Erst nach diesem scharfen Horizontal-Abschluss des Umbaues folgen die gebräuchlichen Krönungsglieder: über den Ecken der Ballustrade zierliche Tabernakel, über den Mittelnischen ihrer Seitenflächen frei aufragende Giebelwände. Auch das Hauptdach selbst erhält einen Zusatz. Es trägt das Reiterbild nicht, wie bisher, unmittelbar auf seiner Plattform, sondern geht zunächst in einen sechseckigen Sockel über, dessen Seiten je zwei mit Figuren geschmückte Nischen zeigen.

Schon dieser Aufbau lässt eine Eigenart Meister Boninos klar hervorteten: die Vorliebe für die Horizontale.

Wie die architektonische Anordnung, so nimmt auch der Inhalt des Bildschmucks alle früheren Themata zu reichster Ausgestaltung auf, und hieraus mag es sich erklären, dass der historische Grundton nicht mehr die gleiche Macht erhält, wie an den Denkmälern eines Cangrande oder Azzo Visconti. Selbst dieses stolzeste Werk, nicht nur unter den Scaliger-Monumenten, sondern unter allen Fürstengräbern des Trecento, feiert die Persönlichkeit des Beigesetzten nur massvoll und

[1]) Das Cansignorio-Monument liegt in gleicher Flucht mit dem Mastinos, dessen prächtiges, schmiedeeisernes Gitter — wohl die beste Trecentoarbeit dieser Gattung in Italien! — bis zu ihm und dann, rechtwinklig hierzu, bis zur Mauer neben der Kirche fortläuft und so den ganzen jetzigen „Scaliger-Kirchhof" einfasst. Dass diese Teile der äusseren Umfriedigung erst mit dem Cansignorio-Denkmal zugleich entstanden, ist ohnehin wahrscheinlich und wird durch die Frauenstatuen, welche die vier Steinpfeiler krönen, bezeugt. Die Bedeutung dieser Figuren — zwei von ihnen tragen Festungen, eine („Justitia?") hält einen abgeschlagenen Männerkopf — ist nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen, da auch sie sehr gelitten haben. Die Köpfe sind aus eigenen Marmorstücken gefertigt und eingesetzt. Das Letztere gilt auch von dem Kopf der vielbesprochenen antiken Statue der „Madonna Verona" auf der Piazza Erbe. (Vergl. über deren eigenartige Geschichte: (Cozza Cozzio) Della Fontana di Piazza. Descrizione tolta da un manoscritto municipale del secolo XVII e pubblicata nelle nozze Storari Spinetti ... 1851 (publ. von Giacomo Franco) und G. B. Carlo Giuliari, La statua sulla fontana di Piazza Erbe detta Madonna Verona. L'Adige. No. 70. 1868. Zweifellos ward diese Statue zur Zeit der Scaligerherrschaft restauriert, d. h. sie empfing u. a. ihren heutigen, sicherlich nicht ursprünglichen Kopf, welcher mit denen jener Statuen der Umfriedigung innige Verwandtschaft zeigt.

kleidet die ihr gewidmete Huldigung in kirchliche Form. Das Reiterbildnis dient auch hier als Krönung, Engel halten das Scaligerwappen, Allegorien preisen die Tugenden des Toten, und die heiligen Krieger[1]), welche in den Tabernakeln der Umfriedigung stehen, entbehren jedes äusseren Zeichens der Heiligkeit, aber der Bildschmuck des Sarkophages bleibt durchaus kirchlich.

Seine Schmalseiten zeigen Cansignorio als Adoranten vor der Madonna, von S. Georg empfohlen, und die Krönung Mariae; die Langseiten rechts die Versuchung Christi durch Satan, die Heilung eines Besessenen und die wunderbare Speisung; links Christi Einzug in Jerusalem, die Erweckung des Lazarus, und Christus bei der Samariterin. Auch hier umstehen die Engel die Bahre mit der Portratfigur des Gelagerten, und selbst den Sockel der Reiterfigur schmücken die zwölf Apostel

Die Gesamterscheinung des Denkmals spiegelt einen auf reichste Gliederung und zierliche Einzelformen bedachten, vorwiegend malerischen Sinn[2]) — ein zweiter, schärfer ausgeprägter Charakterzug in der Kunst Boninos! — Mit Ausnahme der Pyramidendächer sind alle grösseren Flächen völlig mit Ornament übersponnen, welches meist in geometrisch umrahmtem Rankenwerk besteht. Die schlanke Säulenform des Mastino-Denkmals weicht stämmigen, gewundenen, reich ornamentierten Schäften mit wenig ausladenden, korinthisierenden Kapitälen. Dem Kleeblattbogen, beziehungsweise dem doppelseitigen Nasenansatz, wird hier nur an den Tabernakeln Aufnahme gewährt, die grossen Spitzbogen des Hauptbaues sind, wie in Bergamo, mit je neun zierlichen Rundbogen versehen, gleichsam ausgezackt. Der Sarkophag entspricht in seinem Dekorationsprinzip demjenigen Mastinos, erscheint aber durch die Flügelputten, welche ihm als karyatidenartige Träger dienen, durch die höheren und reicheren Gesimse und durch die gewundenen Säulchen noch zierlicher. Die Medaillonköpfe in den Zwickeln des Hauptbaues und in den Giebelwänden der oberen Nischen, die Diamantenreihen an den Stirnbogen dieser Nischen und der Tabernakel, das reiche aus einem Zahnschnittglied und einem Blattkarnies bestehende Hauptgesims, die Blatt-, Ranken- und Rosetten-Füllungen aller Giebelwände, Zwickel und Eckpfeiler, die Wappenschilder an der Balustrade, die Kriech- und Kreuzblumen, und die krönenden Flügelhelme — alles bezeugt, ehemals in reichem Goldschmuck prangend, die üppige, auf malerische Pracht bedachte Phantasie des Meisters. — Dennoch ist der vielfach erhobene Vorwurf, sein Werk sei „überladen", zurückzuweisen. Mit Recht betont Perkins[3]) neben den „extravagances of style" die „simplicity of line". Er hebt damit klar hervor, dass Bonino verstand, trotz der überaus reichen Formen die Uebersichtlichkeit des Ganzen völlig zu wahren. Es ist ferner in Rechnung zu ziehen, dass das Bestreben, die bereits vorhandenen Denkmäler durch die Pracht des neuen in den Schatten zu stellen, einem von der Aufgabe selbst auferlegten Zwang folgte. Demgemäss wird man den auch von Schnaase[4]) getadelten Mangel „edler Einfachheit" wenigstens erklärlich finden. Berechtigter aber ist Schnaases Vorwurf, dass dem Denkmal die „Schlankheit gotischer

[1]) Die Unterschriften lauten: „S. Georgius", „S. Martinus", „S. Quirinus", „S. Aluixius Rex", „S. Valentinus", „S. Sigismundus".

[2]) Malerischen Reiz besitzen die Denkmäler Cansignorios und Mastinos auch in wörtlichem Sinn, selbst abgesehen von der nur noch an Spuren erkennbaren Polychromie und der Vergoldung, schon durch die Vereinigung verschiedenfarbiger Steinsorten: roter Veroneser Marmor (von S. Ambrogio), grüner Marmor und weisser Kalktuff, pietra Gallina aus den Brüchen von Incalfi, 25 Kilometer nordöstlich von Verona.

[3]) Vergl. Italian sculptors. London 1868, S. 114. — [4]) Gesch. d. bild. Künste, VII S. 472.

Konstruktion" abgehe, und das Ganze „bei gotischen Details schwerfällig" bleibe — nur sind die Details nicht mehr völlig gotisch zu nennen. Die Dekoration steht vielmehr sichtlich auf der Grenze zweier Stilrichtungen. — Die norditalienische Gotik hat innerhalb der dekorativen Plastik grossen Masstabes kein glänzenderes Zierstück geschaffen, als dieses Grabdenkmal, und ihre Ornamentik ist hier von hohem Reiz, aber die straffen, völlig organischen Bildungen sind bereits vielfach im Sinne des Malerischen rein dekorativ aufgelöst und stellenweis sehr unruhig geworden — der nordischen Spätgotik entsprechend. Man beachte die weichen Linien der aufgerollten Kriechblätter, den gefällig geschwungenen Kontur des Blatt- und Rankenwerks, die üppigen Formen der Kreuzblumen, und vor allem die in der Mitte gebrochenen Giebel der oberen Tabernakel! Und daneben treten einzelne, ihrem Wesen nach bereits der Renaissance angehörende Motive hier schon weit stärker hervor, als früher. Ich nenne nur die geflügelten Putten, welche den Sarkophag tragen, und die in kräftigem Relief herausgearbeiteten Medaillonköpfe, die nicht mehr Heilige darstellen, sondern ohne eine bestimmte Bedeutung, bald jugendlich, bald männlich, bald greisenhaft, oft durch Kränze oder Kronen geschmückt — einmal findet sich an ihnen eine Darstellung der Sonne, (?) eine jugendliche Maske in einem Strahlenkranz — lediglich als dekorative Schmuckformen dienen, weit ausgesprochener noch, als die Köpfe in den Wandungen des Nordportals von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo. Auch die Pilasterfüllungen sagen sich vom gotischen Typus los und anticipieren die Renaissance: in ihrer geometrischen Felderteilung zeigen sie nicht mehr die breite, spiralförmig emporsteigende Blattreihe, sondern kleines Rankenwerk, das sich zu seiten einer Mittelinie symmetrisch entwickelt. Aber diese Ornamentik lässt die Frische und Originaliät, welche sie am Mastino-Denkmal und an den Arbeiten Giovannis in Bergamo besitzt, schon vielfach vermissen. Es ist, als habe die Loslösung von der Natur — Blätter und Blüten sind hier nur noch selten organischen Pflanzen vergleichbar — die Sicherheit von Blick und Hand geschädigt. Zeichnung und Durchbildung der einzelnen vegetabilischen Formen sind schon häufig konventionell verflacht: ein neues Zeugnis dafür, dass die Dekorationsmotive der oberitalienischen Gotik hier mit dem grössten Reichtum auch zugleich die Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit erlangen.

Noch schärfere Kritik erfordert das Figürliche. Der kraftvolle Realismus Giovannis fehlt. Neben der Reiterstatue Cangrandes und selbst neben derjenigen Mastinos ist die Cansignorios ein dürftiges Machwerk. Regungslos steht das Ross, hölzern und ohne Leben, als steife Puppe, sitzt der Reiter im Sattel. Nicht zum Vorteil der Gesamterscheinung hat Bonino die Hilfe der Pferdedecke und die wirkungsvolle Turnierrüstung verschmäht, und trotz der starken Beine seines Gaules, die vorn kerzengerade aufsetzen, bedurfte er einer Säule, um den Pferdeleib da, wo der Reiter ihn belastet, zu unterstützen. Die Formen entsprechen auch hier der langgestreckten nordischen Rasse. Offenbar hielt sich der Meister an die Wirklichkeit, auf Abänderung zu Gunsten gefälliger Linien so wenig bedacht, dass er selbst den kurzen, zusammengeschnürten Schweif und die geradlinig gestutzte Mähne getreulich wiedergab. Günstig wirkt diese Naturtreue jedoch nur am Kopf des Pferdes, dem sie in der That einen zwar wenig energischen, aber individuellen Charakter verlieh. Des Reiters Rüstung ist weniger reich, als die seiner beiden Vorgänger, am meisten vermisst man die wirkungsvolle Helmzier, denn die glatte Kappe er-

scheint an der Spitze dieses vielteiligen Denkmals als ein gar zu dürftiger Abschluss, und das geöffnete Visier bezeugt nur, wie gut der Meister der Mastino-Statue beraten war, als er sich entschloss, auf dieser Höhe das Porträt durch ein allgemeingültiges gleichsam heraldisch gefasstes Reiterbild zu ersetzen. — Besser als an der Reiterfigur lässt sich die Eigenart Boninos an den sechs dem Auge näheren Kriegern in den Tabernakeln prüfen, die schon durch ihr inhaltlich gegebenes Thema — lebensgrosse Männerstatuen mit heiligen Namen, aber mit historischem Kostüme — beachtenswert sind. Für den ersten Blick bezeugen auch sie die nüchterne, schwächliche Auffassungsweise, die aus dem Reiterbild spricht, und verraten, wie befangen ihr Meister den statischen Gefahren seines Vorwurfs noch gegenübertrat. Ihre Bewegungsmotive sind geschickt variiert, aber sie bleiben unsicher. Ängstlich haften die Oberarme am Leib, wie aus Verlegenheit greifen die Hände in den Gürtel oder an das Schwert, steif ist die Haltung des Oberkörpers, und die Stellung — Stand- und Spielbein sind kaum geschieden — erreicht nur bei dem Drachentöter S. Georg eine gewisse Festigkeit. Trotz der alle Glieder des Rumpfes sorgsam verhüllenden Rüstung sind alle Figuren barhäuptig. Wollte der Künstler hierin ihre Scheidung von irdischen Rittern andeuten? Jedenfalls ist die Wirkung vorteilhaft, denn die Köpfe entschädigen einigermassen für die Reizlosigkeit der Gestalten. Heldentypen sind es freilich nicht: bei aller Verschiedenheit waltet ein gemeinsamer weicher Ausdruck vor. Breite Stirnen mit scharfen Furchen unter spärlichem Haarwuchs, grosse aber nicht tiefliegende Augen ohne Sterne, gerade Nase und etwas zurückspringendes Untergesicht mit derbem Bartansatz bilden den Grundtypus. Bemerkenswert ist, dass selbst bei diesen stattlichen Haarmassen jedes Bohrloch fehlt: sicherlich eine stilkritisch bezeichnende Eigenart. Die Grabfigur auf dem Sarkophag unterscheidet sich nicht wesentlich von derjenigen Mastinos. — Zu freieren Formen erhebt sich der Meister in den Medaillons, welche die Zwickel des Krönungsbaues und die Giebel der Ballustrade füllen. Ihre in starkem Hochrelief heraus- beziehungsweise (in der oberen Reihe) hineingearbeiteten Köpfe, die bisweilen nicht recht in ihren Rahmen passen wollen, sind von trefflicher dekorativer Wirkung und kraftvoller Charakteristik. Das lockenumwallte Jupiterhaupt zum Beispiel, und der bartlose Jünglingskopf unterhalb der »Prudentia« gehen bereits über das Mittelalter hinaus. Nicht nur im Vergleich mit den Masken des Nordportals von Sa. Maria Maggiore, sondern auch mit den später zu schildernden Köpfen an der Fassade zu Monza erscheinen diese Arbeiten als reife Leistungen. Weniger glückte die zweite Reihe dekorativer Figuren, welche das Nahen der Renaissance verkünden, die Schar der nackten geflügelten Putten unter dem Sarkophag. Wohl walten sie eifrig ihres Amtes, die Last auf ihren Schultern mit erhobenen Armen emporhaltend, und auch ihre kindlichen Körper sind trotz der allzu schwächlichen Beinchen selbst anatomisch verhältnismässig gut wiedergegeben, kindliche Köpfe aber anziehend zu bilden vermochte der Meister noch nicht, sie gerieten viel zu gross und erhielten hässliche, ältliche Züge. Dennoch gelangen ihm im übrigen die jugendlichen und die weiblichen Figuren besser als kräftige Männer. Das bezeugen neben den Engeln an der Bahre besonders die thronenden Gestalten der »Tugenden« an der Balustrade, welche die Statuen Giovannis in Bergamo weit übertreffen, obschon sie sich mit denen an der Arca di S. Pietro nicht messen können. Die Attribute sind die gleichen wie dort, nur die »Fortitudo« hält eine Säule und legt ihre Hand an den

Kopf eines neben ihr sitzenden Löwen. — Dass das Gebiet des Dramatischen dem Meister verschlossen sei, lässt sich bereits aus den Ergebnissen der bisherigen Prüfung schliessen, und wird durch die Sarkophagreliefs bestätigt. Die Scenen, welche zur Entfaltung energischer Aktion geeignet waren, wie die »Versuchung Christi«, die »Heilung des Besessenen« und die »Erweckung des Lazarus«, sind völlig konventionell durch das Nebeneinander der beteiligten Personen geschildert, fast ohne sinnfälligen Ausdruck der Handlungen und vollends der Empfindungen. Hervorzuheben ist bei ihnen nur die eigenartige Ausstattung Satans mit Krallen, Hörnern und Fledermausflügeln. Dagegen empfängt die „Krönung Maria“ durch die musizierenden Engel einen liebenswürdigen Zug, und nicht minder die Adorationsscene durch die Innigkeit, mit der Cansignorio vor dem Christkind kniet und durch den Eifer, mit welchem dieses ihm — nackt und freilich schlecht proportioniert — auf dem Schoss der Madonna segnend entgegenschreitet.

Charakteristisch sind auch hier vor allem die Männerköpfe, welche in Typus und Technik denen der grossen Heiligenstatuen völlig entsprechen. Ihre bezeichnendste Eigenart bildet die Fülle gestrichelter Falten und Runzeln, die Stirn und Wangen beleben, und ihre Gesichter für den ersten Blick ausdrucksvoller erscheinen lassen, als sie in Wahrheit sind. Denn diese Furchen und Fältchen kehren fort und fort wieder, als ein durchaus konventionell angewendetes Motiv, und alle diese Männerköpfe weisen den gleichen Grundtypus auf, für welchen besonders die schmalen, geschlitzten Augen und die lediglich durch Strichelung, ohne Bohrer, belebten Haarpartien bestimmend erscheinen. Beides bekundet die gleiche technische Schulung, welche die Figuren des Mastino-Monumentes bezeugen, und dieselbe Beziehung ergiebt sich aus dem Faltenwurf, aber diese Verwandtschaft Boninos mit seinem dortigen Vorgänger geht über solchen Schulzusammenhang kaum hinaus. Bonino fusst auf gleichem Boden, aber er weiss ihm reicheren Ertrag zu entlocken. Bei seinem Werk ist das Tasten und Suchen einer in jugendlichem Entwickelungsstadium begriffenen Kunst kaum noch zu spüren: mit freigebiger und zugleich mit leichter Hand wird hier ausgestreut, was zuvor deutlich als Schöpfung mühsamen Ringens erschien. Aber dieser Fortschritt macht sich zugleich auch nachteilig geltend. So individuelle Durchbildung des Einzelnen, wie das Cangrande- und das Mastino-Monument, weist das Denkmal Cansignorios nicht auf. Obgleich an ihm zweifellos mehrere Hände thätig waren, ist es kaum möglich, dieselben hier stilkritisch zu scheiden: ein handwerklicher Zug, das Gepräge einer Massenproduktion, fehlt nicht völlig, und der Potenz nach erscheint Bonino seinem Landsmann Giovanni gegenüber wohl als der geschicktere, nicht aber als der bessere Künstler. —

Und Boninos Stil dürfte in Verona nicht sehr verbreitet und einflussreich gewesen sein, wenigstens weichen die dort aus dem Ende des Trecento erhaltenen Werke dekorativer Plastik von ihm ab. Der wackere Meister Giovanni di Rigino, welcher 1392 die Statue des S. Procolo in S. Zeno arbeitete, steht meines Erachtens dem Schöpfer des Mastino-Denkmals näher als dem des Cansignorio-Denkmals. Darauf deutet schon die Form des Blattornamentes an dem mit Löwenmasken geschmückten Thron des Heiligen, vor allem aber dieser selbst. — Dem Werte nach bildet diese Statue einen bezeichnenden Gegensatz zu den Figuren Boninos. Während diese bei näherer Prüfung viel von dem ersten günstigen Eindruck einbüssen, stösst sie zuerst ab, um bei eingehenderem Studium zu gewinnen. Der

Körper ist besonders in den Proportionen missraten, der Kopf jedoch bietet ein Porträt, das an Sorgfalt der Durchbildung und an Naturwahrheit alle früheren Versuche ähnlicher Art weit übertrifft. Noch einen Schritt darüber hinaus bezeichnet die würdevolle Statue eines stehenden heiligen Bischofs in einer Nische neben dem Cavalli-Monument zu Sa. Anastasia, während der sitzende S. Peter in der der Langseite des Domes gegenüber angebrachten Aedicula, roh und jetzt stark verwittert, noch den Aposteln vor dem Chor von S. Zeno verwandt scheint.[1])

Eine Gruppe vorwiegend ornamental geschmückter Grabdenkmäler ferner, deren innige Verwandtschaft auf gleichen Ursprung schliessen lässt, weist nur geringe Beziehungen zur Art Boninos auf und kennzeichnet in ihren aus Löwenmasken aufsteigenden Weinranken eine höhere Entwickelungsstufe des realistischen Blatt-

Schutzdach vom Salerni-Monument in Sa. Anastasia zu Verona.

ornaments Meister Giovannis und Andreolos. Es sind dies die Monumente eines Salerni[2]) in Sa. Anastasia, das wohl dem Guidone da Montechiaro gewidmete, später der Familie Nichesola überlassene Denkmal[3]) ebendort bei dem Altar des S. Tommaso, das des Leonardo da Quinto[4]) († 1392), neben dem Dussaimi-Sarkophag, und endlich das jetzt isolierte Schutzdach aussen an S. Fermo Maggiore. Unter und neben den besseren Meistern sind dauernd dürftig geschulte Steinmetzen thätig gewesen, von deren Art die derben Gestalten Christi zwischen Maria und Johannes am Sarkophag des Bartolommeo de Fabris († 1403) in S. Fermo Maggiore und des Gerardo Boldieri di Pier Gio-

[1]) Uber Giovanni die Rigino vergl. Zannandreis. a. a. O. S. 26 f., wo jedoch die stilkritischen Zuweisungen nach dem Obigen zu berichtigen sind. — [2]) nach Cipolla. a. a. O. S. 247: Giovanni de' Salerni gest. vor 1409. — [3]) Cipolla. a. a. O. S. 243. — [4]) vergl. Cipolla, Notizie intorno a Leonardo da Quinto, Giudice e letterato veronese del secolo XIV., Verona 1885. Orti-Manara, Cronaca inedita etc. tav. I.

vanni[1] (Testament von 1466) beim Altar des S. Pietro Martire in Sa. Anastasia Beispiele geben. In diesem Zusammenhang seien auch die beiden als Grabfiguren aufgefassten Heiligen und die neben ihnen knienden Engel über dem 1395 gefundenen altchristlichen Sarkophag[2]) in S. Giovanni in Valle genannt. —

Der Dekorationsstil der Campionesen erreicht zu Verona im Cansignorio-Denkmal seinen höchsten Glanz, aber auch zugleich sein Ende. Er blüht und sinkt mit dem Scaligergeschlecht, welches 1375 in Cansignorio seinen letzten legitimen Spross verlor. Unter dessen natürlichem Sohn Antonio blieben die Veroneser Verhältnisse einer kontinuierlichen Entwickelung der Kunst nur noch wenige Jahre günstig, dann begann der Stern der Scaliger zu erlöschen. Als Antonio 1381 den Brudermord seines Vorgängers wiederholte, wendeten sich seine besten Vasallen von ihm ab und traten in den Dienst Gian Galeazzo Viscontis: ein Vorzeichen gleichsam für das künftige Schicksal Veronas. Wie in der Malerei, so ist auch in der Plastik der Keim nationaler Kunstweise in den folgenden Wirren, welche Verona unter die Herrschaft der Visconti, und endlich unter diejenige Venedigs brachten, langsam verkümmert. Die malerische Pracht der Scaligerdenkmäler dort im Quattrocento zu neuem Leben zu erwecken, war einem Toscaner vorbehalten, ihre Eigenart aber blieb unerreicht. Bis nach dem Süden der Halbinsel, nach Neapel, muss man wandern, um ähnlichen Erscheinungen zu begegnen, und diese entbehren den romantischen Schimmer, der die Grabmonumente von Sa. Maria Antica umstrahlt. Die Kunst der Campionesen selbst aber nahm zunächst den gleichen Weg, den die Macht ihrer Veroneser Herren ging, nach Mailand, wo sie schon zuvor durch andere Kräfte vertreten war. —

Auch die Spuren Boninos weisen dorthin. — Zunächst bezeugt dies die Thatsache, dass sein Name in den Akten der Mailänder Dombauhütte[3]) mehrfach wiederkehrt. Schon am 6. Januar 1388 findet er sich dort, am 20. März desselben Jahres ist Bonino der Kommission seiner Landsleute Marco, Giacomo und Zeno als viertes Mitglied zugesellt und giebt ein gewichtiges Tadelsvotum ab, 1397 wird er abermals genannt. Führte er auch den Namen Giovanni, so wäre er vollends mit dem mehrfach erwähnten Zambonino, dem Vater Giacomos, der uns später noch zu beschäftigen hat, identisch und stände als Gian Bonino, Gian Buono, vielleicht mit der Künstlerfamilie der Buon in Verbindung. Aber diese Perspektiven sind zweifelhaft. Es genügt, sich an das unmittelbar Gegebene zu halten. Mag jene Identificierung mit Gian Buono falsch, mögen selbst nicht alle jene drei in den Bauakten genannten Meister Bonino identisch sein, jedenfalls dürfen ihre Namen als willkommene Zeugen für die Thätigkeit unseres Bonino in Mailand gelten, wenn es gelingt, daselbst aus gleicher Epoche Bildwerke nachzuweisen, die dem Cansignorio-Monumente stilistisch gleichen.

An der Spitze derjenigen Arbeiten, die zu näherer Prüfung in diesem Sinne Anlass geben, steht abermals das Reiterdenkmal eines Tyrannen, des Bernabò Visconti.

Er war der furchtbarste seines Geschlechts vor Gian Maria. Wer ein Bild seines Charakters gewinnen will, lese die knappe Aufzählung seiner Grausamkeiten bei Boito[4]) nach. Auch kunsthistorisch hat man seinen gewaltthätigen Sinn ausgebeutet: höchst naiv entschuldigt Calvi[5]) die von ihm übertriebenen Schwächen seines Grabmonuments damit, dass Bernabò ein gar zu undankbares Sujet für einen

---

[1]) Cipolla. Archivio Veneto, XXI. (1881). S. 36. — [2]) Vergl. da Persico, Descr. di Verona. II., S. 67. — [3]) Vergl. zum Folgenden Boito a. a. O., S. 72, 88 f., 90. — [4]) a. a. O. S. 4. — [5]) a. a. O. I. S. 45.

Künstler gewesen sei! — Thatsächlich deutet nur der ursprüngliche Standort des Denkmals auf den Charakter seines Stifters hin: Bernabò liess es hinter dem Hauptaltar von S. Giovanni in Conca aufstellen, so dass die Andächtigen in der Kirche äusserlich das Reiterbild ihres Herrn anzubeten gezwungen waren. Infolge dessen ward es schon unmittelbar nach seinem Tode an eine andere Stelle der Kirche übertragen. Jetzt (seit 1811) befindet es sich im Museo Archeologico der Brera.[1])

Für den historischen Bildschmuck der oberitalienischen Grabmonumente ist auch dieses Denkmal höchst bezeichnend. Machtvoller als je zuvor gelangt hier die Persönlichkeit des Toten zur Geltung. Das Reiterporträt erschien bisher bescheiden im Reliefschmuck des Sarkophages oder — an den Scaligergräbern — als Krönung eines reichen architektonischen Aufbaues. Das Bernabò-Denkmal aber geht in diesem Sinn selbst über das Cangrande-Monument hinaus: bei ihm ist das in voller Lebensgrösse ausgeführte Reiterstandbild unbedingt der Hauptteil des Ganzen. Es steht unmittelbar auf dem Dach des von Säulen getragenen Sarkophages, welcher hier zu seinem Postament herabsinkt: ein neuer Gedanke, der erst etliche Jahre später in Venedig und Verona wieder aufgenommen wird.

Auch die kunstgeschichtliche Prüfung muss hier von der Reiterstatue ausgehen. Ihre Gesamterscheinung erinnert sofort an diejenige Cansignorios, freilich weniger die des Rosses, als die des Reiters. Er trägt nahezu die gleiche Rüstung und sitzt so steif im Sattel wie der Scaliger, kerzengerade, die Fussspitzen scharf nach unten geneigt, die Linke am Zügel, mit leicht erhobener Rechten, die ehemals wohl Schwert oder Lanze hielt. Das Haupt mit geteiltem Kinn- und Schnurrbart ist offenbar Porträt[2]), aber sehr derb gearbeitet. Weit besser ist das Pferd. Wie demjenigen Cansignorios fehlt ihm jede Schabracke, wie dort ist der Leib durch ein Säulchen unterstützt, aber der Künstler liess es sich angelegen sein, diese Hilfe äusserlich einigermassen zu verdecken. In ähnlicher Weise, wie es an den Löwen unter Portalsäulen üblich, stellte er ihr zwei Figuren zur Seite, allegorische Frauengestalten, die das Ross begleiten, analog zu einer bei Litta[3]) abgebildeten Miniatur im Besitz der Familie Archinto in Mailand, wo die „Circumspectio" und die „Intelligentia" das Ross des Bruzio Visconti am Zügel führen. Der Bau des Pferdes folgt wie zu Verona dem nordischen Typus, die Beine — vorn fast vertikal, hinten leicht gebeugt — sind gleich stark, aber alle Formen und Conturen weicher und gefälliger als bisher. Man beachte besonders die schön geschwungene Halslinie! Schon hierdurch gewinnt dies Ross demjenigen Cansignorios gegenüber. Auch andere dort störende Bildungen sind hier verbessert. So ist der Schweif zwar noch umwunden, aber weit stattlicher, die Mähne noch gekürzt, aber nicht mehr so unschön in gerader Linie, und über der Stirn sorgsam zu einem Knoten geschlungen. Vor allem lässt jedoch der Kopf mit gespitzten Ohren und geblähten Nüstern voll Leben die grössere Reife erkennen. Mit sichtlicher Sorgfalt sind alle Falten und Adern wiedergegeben, am Kopf sowohl, wie am Leib, zwischen den Vorderbeinen, und der Körper ist zur Andeutung des Felles mit winzigen Strichen bedeckt. Das Ganze bietet ein individuelleres Pferdeporträt als alle früheren Lösungen der gleichen Aufgabe, nur das Ross Cangrandes ist ihm überlegen. Die ungünstige Beurteilung, die

[1]) Ktlg. Nr. 48. — [2]) Vergl. Paulus Jovius, Vitae duodecim Vicecomitum Mediolani principum. Lutetiae 1549, S. 163: „cadaver (sc. Bernabi) tumulatum est statua equestri . . . superstante, in eo quidem armorum cultu ac expressi oris habitu, quo bella gesserat." — [3]) Fam. Celeb. Ital. „Visconti".

es bisher erfuhr[1]), ist im Hinblick auf die übrigen trecentistischen Reiterstatuen jedenfalls nur zum Teil berechtigt. Anders steht es um die übrigen Figuren. Schon die beiden allegorischen Frauen sind wenig anziehend. Übertrieben schmächtig, wirken sie in ihren hochgegürteten, durch fast geradlinigen Faltenwurf dürftig belebten Gewändern sehr unschön. Von sinnfälliger Darstellung ihres Wesens ist nicht die Rede. Steif hält die eine Schwert und Wage als Zeichen der Gerechtigkeit, die an dieser Stätte fast wie Hohn erscheinen, und ihre Genossin, welche die Rechte an den Kopf eines neben ihr sitzenden Löwen legt, ist in Anbetracht des Wortes „souraine" auf ihrem Schriftband wahrlich eine sehr fragwürdige Vertreterin der „Herrscherkraft", aber es sind trotzdem keine chematischen Arbeiten. Formale Eigenart ist ihnen nicht abzusprechen, besonders im Vergleich mit dem, was etwa die Pisaner Schule bietet. Ähnliche Gestalten vermag ich in Oberitalien nicht nachzuweisen, sie erinnern am meisten an mittelalterliche Skulpturen der Alpenländer und des deutschen Nordens.

Noch weit roher sind die Reliefs am Sarkophag selbst, welcher trotz seiner stattlichen Dimensionen und der Zwölfzahl seiner Säulen und Pfeiler als Postament der gewaltigen Reiterstatue ohnehin zu niedrig erscheint. Als Vermittelung dient nur ein leicht konkav gewölbter Sockel mit Ranken und den Visconti-Wappen.

Inhaltlich leiten die vier die Ecken krönenden Einzelstatuetten, von denen jetzt nur noch zwei erhalten sind, zum Bildschmuck des Sarkophages über, denn dieser bleibt streng kirchlich: an den Schmalseiten die vier Evangelisten, an gemeinsamem Tisch sitzend, ferner die Krönung Mariä; an den Langseiten in der Mitte die Halbfigur Christi über dem Grab, und der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes neben dem Adoranten, zur Rechten und zur Linken etliche steif stehende Heilige. Kein Plätzchen bleibt leer. Selbst die Eckpfeiler zeigen Rankenwerk oder die Gestalten der Kirchenväter. — Die Ausführung aller Figuren ist derb und handwerksmässig, die Falten werden lang gezogen, scharf und kantig wiedergegeben, die Körperformen eckig: die Rippen am Körper Christi gleichen geradlinigen Striemen. Die knochigen Köpfe erhalten durch die schmalen Lippen, die zusammengezogenen Brauen und die gerunzelten Stirnen etwas Altliches, Grämliches. Dennoch bricht durch die handwerksmässige Arbeit zuweilen ein künstlerischer Zug durch, wie beispielsweise in der Innigkeit der zur Linken Christi betenden Frau, in dem auf die Schultern herabgesunkenem Haupte Christi und in einzelnen jüngeren Köpfen. Vor allem bietet die Krönung Mariä in Gegenwart von vier musizierenden Engeln ein liebenswürdiges Bild. Und gerade vor diesem anziehendsten Teil der Sarkophagreliefs wird man unmittelbar an das Cansignorio-Monument erinnert, denn genau die gleiche Komposition schmückt auch die Schmalseiten des dortigen Sarkophages! — Schon diese Übereinstimmung weist, selbst abgesehen von der Ähnlichkeit der Reiterstatuen, auf einen Zusammenhang zwischen den beiden Denkmälern hin.

Darf man denselben auf Identität der Meister zurückführen?

Mit Sicherheit wird sich diese Frage ohne Dokumente nicht beantworten lassen, mit Wahrscheinlichkeit aber ist sie zu bejahen. Es finden sich auch in der Detaillierung, trotz der groben Arbeit, hier zahlreiche Züge wieder, auf denen die stilistische Eigenart des Cansignorio-Denkmals beruht. Auch hier tragen die

[1]) vergl. Calvi I., S. 45. Perkins franz. Ausg. II., S. 124, ferner G. Kinkel in der Z. f. b. K. IV (1869) S. 108 (Das neue archäologische Museum in Mailand) und ebenda VIII (1873), S. 55 (Die italienischen Reisebücher von Gsell Fels).

The Institute of Mediaeval Studies LIBRARY

Gestalten das lange, in fein gestrichelten Strähnen auf die Schultern herabfallende Haar, auch ihre Gesichter sind durch linienhafte Furchen konventionell belebt. Dazu kommen die Analogien im Ornament: die gleiche Bildung der Pfeilerkapitäle, die gezackten, symmetrisch ansteigenden Blätter, die Knäufe und palmettenartigen Endigungen an den Kanten des Sarkophages, die Verbindung der Wappenschilder und Ranken! — In negativem Sinn ist zunächst die Annahme Kinkels, es sei ein Werk des Giovanni di Balduccio da Pisa, unbedingt zurückzuweisen. Nichts von Pisaner Technik, nichts von Pisaner Formen! Man braucht nur die Proportionen des Rosses mit den Pferden in den Reliefs der Arca di S. Pietro und der Altartafel der drei Magier zu vergleichen, um zu erkennen, dass von diesen Arbeiten kein Weg zum Bernabo-Denkmal führt. Auch Calvis Hinweis auf Matteo da Campione ist, wie sich ergeben wird, durchaus willkürlich, und ebensowenig ist an den Schöpfer des S. Alessandro in Bergamo zu denken. Der einzige Künstlername, welcher hier begründeterweise genannt werden kann, ist der Boninos, welchen bereits Perkins und Mongeri vorschlugen. Ist es doch ohnehin wahrscheinlich, dass Bernabò und Cansignorio sich bei dem gleichen Plan des gleichen Künstlers bedienten, denn Bernabòs Gattin war Cansignorios Schwester, Regina (Beatrice) della Scala! — Aber Bonino kann lediglich den Entwurf und vielleicht die Reiterstatue geliefert haben. Den Sarkophag schufen Handwerker, sein Bildschmuck zeigt rohe Arbeit. Freilich ist bei dem ungünstigen Eindruck des heutigen Denkmals in Rechnung zu ziehen, dass es seinen ursprünglichen Farben- und Goldschmuck eingebüsst hat. Noch jetzt weist es zahlreiche Spuren von Vergoldung auf, noch jetzt sind die Säulenschäfte mit aufgemalten, lilienartigen Blütenzweigen, Granatapfel-Motiven und Maureskeu von solcher Feinheit überspönnen, dass man deren Entstehung im Trecento fast bezweifeln möchte, und im Hinblick auf die frühere Polychromie sind dies doch nur dürftige Reste, welche nicht mehr, wie ursprünglich, die Härten der Skulpturen zu mildern vermögen!

Mehrfach wird dieses Denkmal irrtümlich nicht als Grab Bernabòs, sondern als das seiner Gattin bezeichnet,[1]), was auf seine Erscheinung dann allerdings keinen Einfluss geübt hätte. Die Grabstätte Reginas (Beatrice) della Scala († 1384) aber war vielmehr der zweite, 1863 ebenfalls aus S. Giovanni in Conca in das Museo archeologico gelangte Sarkophag,[2]) welcher mit dem Untersatz der Bernabò-Statue schwache stilistische Verwandtschaft zeigt. Er ruht auf sechs achteckigen Pfeilern mit reichen Kompositkapitälen und zeigt an seiner Vorderfläche in drei Feldern die Halbfiguren Christi — über dem Grab zwischen zwei Engeln (Mitte) — und zweier Evangelisten. Die Technik ist ähnlich wie am Bernabò-Sarkophag, Bewegung und Ausdruck aber von weit grösserer Frische, ja — z. B. am Kopf des S. Lucas — selbst nicht ohne Monumentalität. Jedenfalls spiegelt auch er Boninos Richtung.[3])

Und diese ist in Mailand auch sonst stattlich vertreten, reiner und besser als in Verona: es gehören ihr sogar die tüchtigsten Arbeiten an, welche die Schule der Campionesen in Mailand geschaffen hat.

[1]) So bei Calvi u. Perkins a. a. O. — [2]) Katlg. Nr. 53. Mongeri a. a. O. S. 360 vergl. Archiv. Stor. Lombardo 1892. S. 219. — [3]) Auch das Sarkophagfragment im zweiten Saal des Museo archeologico neben der Eingangsthür zum ersten, rechts vom Eintretenden — Madonna mit Kind, dem zwei Heilige einen Gewappneten empfehlen — dürfte der gleichen Schule angehören.

Trecento-Skulpturen in S. Marco und S. Eustorgio zu Mailand.

Man pflegt die zahlreichen Grabmonumente im Querschiff von S. Marco ohne Unterschied nahezu als gleichwertige Arbeiten der gleichen Schule zu betrachten, und ebenso summarisch hat sich die Forschung bisher mit den Visconti-Gräbern in S. Eustorgio abgefunden. Dennoch sind die an diesen beiden Stätten erhaltenen Denkmäler nicht nur die hervorragendsten plastischen Schöpfungen in Mailand neben den Arbeiten des Giovanni di Balduccio, sondern auch sehr wohl geeignet, über eine höchst charakteristische Entwicklungsperiode der lombardischen Plastik Licht zu verbreiten. Es ist freilich eine wenig verlockende Aufgabe, eine stattliche Reihe von teils nur in dürftigen Fragmenten erhaltenen, teils unrichtig zusammengesetzten und mit späteren Zuthaten verquickten Werken, deren ursprüngliche Bestimmung nicht einmal stets gesichert ist, lediglich mit den Mitteln der Stilkritik zu sichten, aber sie ist im Hinblick auf die kunsthistorische Bedeutung dieser Arbeiten und auf den Mangel anderer historisch fixierter gleichzeitiger und gleichwertiger Denkmäler nicht zu umgehen.

Als Führer sei hierbei neben Michele Caffis[1]) Monographie über S. Eustorgio Mongeri[2]) gewählt. Nach dem Muster der Guiden alle an diesen Stätten befindlichen Trecento-Skulpturen in chronologischer Reihenfolge zu behandeln, liegt jedoch ausserhalb unseres Hauptthemas. Etliche von diesen Bildwerken haben nur ein geringes künstlerisches Interesse, und ihre Erwähnung würde die kunsthistorische Übersicht nur erschweren. Auch ihre Gruppierung ist hier weder zeitlich noch örtlich, sondern nach pragmatischen Gesichtspunkten zu versuchen.

Das hervorragendste unter diesen Monumenten ist abermals einem Visconti gewidmet. Es steht in der Kapelle des S. Thomas von Aquino in S. Eustorgio. —

Stefano Visconti, der Vater des Matteo II., Bernabò und Galeozzo II., war am 4. Juli 1327 plötzlich gestorben. Man schloss auf eine Vergiftung — am folgenden Tage erfolgte auf Befehl Ludwigs des Bayern auch die Gefangennahme seiner drei Brüder und seines Neffen Azzo — doch wird sein Tod von anderen mit seinen Ausschweifungen in Verbindung gebracht. Keinesfalls erhielt er sogleich ein Grabmal, welches — wie Verri[3]) mit Recht sagt — ein beredtes Zeugnis für die fürstliche Prachtliebe der Visconti ablegt. War doch deren Macht über Mailand gerade in diesem Zeitpunkt überhaupt in Frage gestellt, hatte doch gerade Stefano an ihr ohnehin nur geringen Anteil gehabt, und lastete doch gerade auf ihm, dem

[1]) Caffi, Della chiesa di Sant' Eustorgio in Milano. Illustrazione storico-monumentale-epigrafica. Milano 1841. — [2]) a. a. O. besonders S. 53 ff. — [3]) Storia di Milano I, S. 325. Die verschiedenen Hypothesen über die Auftraggeber vergl. Caffi a. a. O. S. 32 f. Calvi I, S. 21 und Mongeri S. 54.

Sohn Matteos, der über Mailand ausgesprochene Bann besonders schwer! Erst nach gänzlicher Klärung der politischen Verhältnisse seiner Familie wird die Errichtung seines Monuments glaubhaft, und auch im Hinblick auf den Stil selbst ist es mindestens um zwei Jahrzehnte später anzusetzen, als der Tod Stefanos an sich schliessen liesse. 1359, das Todesjahr seiner Gattin Valentina Doria, darf um so mehr als Anhalt für die früheste Datierung des Denkmals dienen, als sie am Sarkophage gleichwertig neben dem Gatten dargestellt ist. Dies wird für die Geschichte der Mailänder Skulptur von ganz wesentlicher Bedeutung. Wäre dieses Denkmal in der That noch etwa im Beginn der dreissiger Jahre, also noch vor dem Monument S. Pietros, entstanden, so ginge der Einfluss des Giovanni di Balduccio und mit ihm die gesamte Entwickelung der Plastik Mailands völlig andere Bahnen.

Über diese Datierung sind denn auch die Lokalschriftsteller im wesentlichen einig, nicht so aber über den Schöpfer dieses Werkes. Calvi[1]) spricht es auf Grund „einer geringeren Leichtigkeit in der Marmorbehandlung und gewisser stilistischer Härten" dem Pisaner Meister ab. Mongeris Ansicht dagegen beruht auf dem richtigen Urteil, dass das Denkmal in seiner jetzigen Form ein „Pasticcio" sei. —

Schon der Aufbau erscheint innerhalb der tektonischen Entwickelung der oberitalienischen Grabmonumente bedeutsam. Den Sarkophag auf Wandkonsolen über den Boden zu erheben und ihn mit einem aus Säulen und Giebeldach gebildeten Wandvorbau zu umgeben, war allgemeiner Brauch, nicht aber, die Sockelplatte dieses ganzen Denkmals durch Säulen zu stützen und hierdurch an Stelle des an der Wand *schwebenden* einen vom Boden *aufsteigenden* Wandvorbau zu schaffen. Diese doppelstöckige Anlage ruft vielmehr den Grundtypus des aus dem altchristlichen Tegurium entwickelten italienischen *Freigrabes* nach Art der Scaliger-Monumente ins Gedächtnis zurück, unmittelbarer noch als etwa das Azzo-Denkmal. Der Aufriss entspricht in diesem Sinne im allgemeinen demjenigen des Mastino-Monuments: er kennzeichnet die Anpassung der für das Grab unter freiem Himmel entstandenen Typen an die Anforderung des im Kircheninnern errichteten Wandgrabes.

Ist aber diese heutige Anordnung des Denkmals die ursprüngliche? — Dies für den oben charakterisierten Aufbau selbst zu bestreiten, liegt kein Grund vor, denn die sichtlich später hinzugefügten oder umgesetzten Teile des Monuments gehören der Architektur nicht an. Es sind dies die jetzt als Krönung des Kastensarkophages dienenden Stücke: die beiden über den Seiten aufgestellten Löwen, die Statuetten betender Engel auf ihnen, und die zwischen ihnen befindliche, abgestumpfte Pyramide mit der Madonna.

Abgesehen davon, dass die beiden Löwen in der jetzigen Aufstellung — völlig gegen den Brauch — nach der gleichen Seite blicken, bezeugt die unnatürliche Länge ihrer Körper, an denen die Ansatzspuren einer architektonischen Einfassung noch deutlich zu erkennen sind, dass sie in gleicher Weise, wie ihre Genossen am Boden, als Säulenträger fungierten. Die jetzt über ihnen befindlichen Engel entsprechen in Stil wie in Masstab völlig den beiden oben zu seiten der Giebel stehenden Statuetten, gehörten also — freilich an anderer Stelle — wohl sicher ursprünglich zum Monument, und das Gleiche gilt von der Madonnenstatue, deren gänzlich ungewöhnlicher Unterbau aber eine spätere durch die Aufstellung der Engel bedingte Zuthat ist. Auch die beiden Konsolen unter der Sockelplatte

[1]) a. a. O. I, S. 21.

des Sarkophags sind in ungleichen Abständen verteilt. Möglich, dass sich Fragmente des ehemaligen Denkmals jetzt an anderen Visconti-Monumenten von S. Eustorgio befinden.

Mongeri ist im Hinblick auf diese späteren Veränderungen geneigt, das Denkmal, unter Ausschluss des Sarkophages, dem Giovanni di Balduccio zuzuschreiben. Mit Sicherheit wird sich dies ebensowenig bestreiten wie beweisen lassen. Die Madonna oben ist eine schwache, flüchtige Arbeit, Giovannis nicht würdig; die vier Engel sind mit denen des Pietro-Monuments verwandt, ohne deshalb Rückschlüsse auf den gleichen Meister zu gestatten, und ebenso steht es um die architektonischen und ornamentalen Formen. Da man die Priorität des Heiligen-Monuments voraussetzen darf, bleiben Anklänge an seinen Aufbau und seine Dekoration stilkritisch belanglos.

Weitaus begründeter aber erscheint mir schon hier ein Hinweis auf das Cansignorio-Denkmal Boninos, wo die gewundenen Säulen, die Kapitäle, die Bogenansätze, das aus Vasen aufsteigende Rankenwerk, und die Kriechblätter schlagende Analogien zu den hier auftretenden Formen bieten. Es ist ferner hervorzuheben, dass das architektonische Gerüst und die ornamentale Einkleidung dieses Visconti-Monuments an Eleganz und Sorgfalt der Arbeit sowohl alle gleichzeitigen verwandten Schöpfungen in Mailand, als auch die Werke des Pisaners übertrifft. Die gewundenen Säulen mit ihren tiefen, kühnen Unterschneidungen sind die glänzendste Durchführung des am Krönungstabernakel des Pietro-Monuments nur schüchtern versuchten Prinzipes, und ähnlich ist das Verhältnis zwischen den Löwen beider Werke: streng monumental stilisiert, voll Kraft und Schwung in den Linien, mit lebendigem Ausdruck in den grimmigen Köpfen, kennzeichnen sie zweifellos die beste Lösung dieser in der lombardischen Skulptur des Trecento so häufig behandelten Aufgabe. Beachtung verdienen auch die kleinen Figürchen, welche den Löwenkörper seitlich flankieren, besonders die beiden selbständigen Figurengruppen: der neben der Weintonne entblösst niedergesunkene Noah, und Hieronymus, im Begriff den Löwen vom Dorn zu befreien.

Wenn demgemäss der Anteil des Giovanni di Balduccio an diesem Werk überhaupt zweifelhaft erscheint, so muss man ihm vollends den Sarkophag mit unbedingter Sicherheit absprechen, denn dieser lässt nicht nur die Eigenart des Pisaners, sondern selbst auch das stilistische Gepräge seiner Schule gänzlich vermissen. Ein äusseres Wahrzeichen hierfür bietet, wie schon so oft, die Technik, der Mangel der Bohrlöcher, von welchen nur in den Trennungslinien der Haar- und Bartpartien geringe Spuren nachweisbar sind. Dazu kommt der Gesamtcharakter der Figuren. Die inhaltlich gegebene Klarheit der Komposition — in der Mitte zwischen dem knienden Ehepaar die thronende Madonna mit dem Kinde, rechts und links je drei Heilige — förderte eine sorgsame Durchbildung der einzelnen Gestalten, und ihr Ausdruck erhebt sich vor allem in der Mittelgruppe zu ungewöhnlicher Innigkeit. — Dieselbe spricht zunächst aus einzelnen besonders glücklich wiedergegebenen Bewegungen. Maria hält mit der Rechten das auf ihrem Knie stehende Christkind, welches sich mit segnend erhobener Hand nach links dem knienden Stefano zuwendet, ihr Blick aber ist nach rechts, auf die kniende Frau gerichtet, der sie bewillkommnend ihre Linke reicht: eine seltsame Haltung, die sehr leicht erzwungen und steif wirken konnte, thatsächlich aber durchaus natürlich erscheint und der Situation trefflich entspricht. Nicht minder glücklich ist die Haltung der beiden der Madonna am nächsten stehenden Heiligen, des S.

Stefano und des Täufers, deren Hände auf den Schultern ihrer Schutzbefohlenen ruhen. Vor allem aber fesseln an diesem Relief die Köpfe. Sie sind durchgängig zu gross geraten, aber um so schärfer individualisiert. Gleich würdige Charaktere hat Giovanni di Balduccio nicht geschaffen. Nur S. Peter nähert sich dem Pisaner Typus, die übrigen folgen einem neuen selbständigen Ideal, das am besten im Haupte Johannes des Evangelisten zur Erscheinung kommt. Nicht Kraft, sondern fromme Entsagung spricht aus den Zügen. Lange Locken umrahmen das Haupt, fallen über die Schultern herab und vermischen sich mit breiten Strähnen des Bartes. Die Stirn ist gefurcht, der Blick der tief liegenden Augen und die leicht geöffneten Lippen haben etwas Schwärmerisches. Dem entspricht der innige Ausdruck in den Zügen der beiden Adoranten und des S. Stefano, und das herz-

Sarkophagrelief vom Denkmal des Stefano Visconti in S. Eustorgio zu Mailand

gewinnende Lächeln der Madonna. Wohl zum erstenmal unter allen bisher geschilderten Bildwerken spiegeln die Züge dieser Gestalten einen geistigen, ja seelischen Anteil an der dargestellten Handlung, der auch ohne ihre Körper unverkennbar bliebe. Dies, verbunden mit der Würde der Bewegungen, die auch in dem trefflichen Faltenwurf nachklingt, giebt diesem Relief, und besonders der Mittelgruppe, einen hohen Reiz, dem selbst die einzelnen Mängel, wie die fehlerhafte Proportionierung, — der linke Arm der Madonna ist weitaus zu lang, und das Christkind gleicht dem Herkulesknaben — keinen wesentlichen Abbruch thut. — Die Kraft und Grösse der Pisaner Schule wird hier durch eine ihr fremde Art innigen Gefühlslebens ersetzt, ein Künstler tritt auf den Schauplatz, der neben Giovanni di Balduccio eine selbständige Würdigung verlangt.

Und es bedarf keiner weitreichenden Umschau, um ihm wieder zu begegnen; Mailand birgt zunächst wenigstens eine zweite unanfechtbare Arbeit seiner Hand: das Sarkophagrelief, welches jetzt über dem des Salvarino Aliprandi († 1344) in S. Marco dem Settala-Denkmal gegenüber angebracht ist.[1]) Dasselbe

[1]) Mongeri a. a. O. S. 94. f.

zeigt in drei quadratischen Feldern in der Mitte die von einem Chor singender Engel umgebene Krönungsscene Mariä, rechts die Beweinung Christi, links zwei von drei Heiligen empfohlene Adoranten vor der Madonna. Die Kopftypen, die Gewand- und die Haarbehandlung des Stefano-Sarkophages kehren hier so getreu wieder, dass ein Zweifel an der Identität der Künstler ausgeschlossen ist. Auch die Innigkeit des Ausdrucks ist die gleiche. Man betrachte die Gruppe der Adoranten und die demutsvolle Gestalt Mariä, die das Haupt neigt, um die Krone zu empfangen! Bezeichnender Weise gelingt diesem Meister hier auch die bisher stets missglückte Wiedergabe des Kindes. Der Jesusknabe auf dem Schoss der Madonna mit seinem hübschen Kopf und den nackten Beinchen erscheint schon fast wie eine Schöpfung des Quattrocento, und unter den Cherubim und den musizierenden Engeln finden sich liebliche und ausdrucksvolle Köpfe. Am wichtigsten auf dieser Relieftafel ist jedoch die Scene der Beweinung Christi, da sie Gelegenheit giebt, das bisher nur an völlig ruhigen Situationen bewährte Können des Meisters an einem dramatischen Stoff zu prüfen. Seine Kunst bleibt bei demselben nicht ganz auf gleicher Höhe, aber auch hier fesseln ungewöhnlich innige Züge. Der Ausdruck der Trauer ist nicht nur konventionell auf die klagende Haltung mit aufgestütztem Haupt, auf emporgezogene Mundwinkel und gefurchte Stirnen beschränkt; liebevoll hat sich der Künstler die Situation ausgemalt, und noch weit besser, als dem Giovanni da Campione im Baptisterium zu Bergamo, gelingt ihm sein sichtliches Bemühen, den Beschauer zu rühren. Christi Leichnam ruht im Vordergrund, sein Haupt ist im Schoss Mariä gebettet, welche, seinen Nacken umfassend, einen Kuss auf seine Stirn drückt; die beiden anderen Marien küssen seine Hände. —

Dass beide Arbeiten der Schule der Campionesen entstammen, kann nicht fraglich sein: die Erbschaft Giovannis hat hier den Einfluss des Pisaners völlig verdrängt. Aber auch über die Richtung innerhalb der Schule kann meines Erachtens hier ein Zweifel kaum bestehen. Man vergleiche die Madonna mit derjenigen am Sarkophag Cansignorios: die gleiche Tracht mit den gleichen Falten, das gleiche Kopftuch unter der Krone, der gleiche Thron, eine Steinbank mit Kissen, vom Sitz anderer Madonnen schon durch ihre Schlichtheit scharf unterschieden! Man prüfe den Faltenwurf im einzelnen, die charakteristischen Schleifen, in welchen er sich am Boden sammelt; man beachte die strichelnde Behandlung der Haarpartien und der Stirnfalten! — Freilich ist dies alles am Cansignorio-Monument arg vergröbert, aber Entwurf und Schulung sind unverkennbar gleich. Ich stehe daher nicht an, auch diese beiden Arbeiten mit dem Namen Boninos zu verbinden, sei es, dass er sie selbst schuf, sei es, dass sie aus seiner unmittelbaren Umgebung hervorgingen. Nach berechtigter Schlussfolgerung aus stilistischer Verwandtschaft ist mir das erstere wahrscheinlicher. An den zahlreichen Skulpturen des Cansignorio-Monuments waren, wie am Bernabò-Sarkophag, zweifellos mehrere Gehilfen thätig, und ihre ohnehin ungelenke Arbeit ist jetzt arg verwittert, die beiden kleinen Mailänder Sarkophagreliefs aber meisselte Bonino selbst, und sie blieben im Innenraum der Kirchen unversehrt. —

Die Entwickelung der Mailänder Plastik führt an gleicher Stätte von diesen Werken jedoch ferner zu einer noch höheren Stufe.

Mongeri neigt sich der Annahme zu, dass die zuletzt geschilderte Relieftafel auch ursprünglich zu dem Sarkophag des Salvarino Aliprandi († 1344) gehöre,

dessen Vorderseite jetzt unter ihm in die Wand eingelassen ist. Zweifellos stammen zunächst die Statuen der beiden Kandelaber tragenden Engel im Gewand der Chorknaben von der gleichen Hand, wie schon ihre liebenswürdigen, vollen Kindergesichter, und das Lockenhaar untrüglich bezeugen, doch wird man hieraus nicht ohne weiteres auf ihre Zugehörigkeit zu dem unteren Sarkophagrelief schliessen dürfen, da die Aufstellung aller dieser Teile offenbar nicht mehr die ursprüngliche ist. Andererseits würde aber auch die dreifache Teilung des oberen Reliefs der Ansicht Mongeris nicht widersprechen, denn der vertikale Trennungspfeiler zwischen dem Relief der Adoranten und der Krönung Mariä ist wohl ebenfalls erst nachträglich eingefügt. Wesentlicher erscheint bereits die Verschiedenheit im Masstab der Figuren, und im Zusammenhang mit ihr der Unterschied in ihrer künstlerischen Vollendung. — Wie am Sarkophag des Stefano Visconti wird dieses Relief lediglich durch den Rhythmus seiner Figurengruppen gegliedert. Die Mitte nimmt die Gestalt Christi ein, vor einem von zwei Engeln gehaltenen Vorhang thronend, ein Buch in der Linken, mit erhobener Rechten das Haupt nach links hin wendend. Dort kniet Salvarino Aliprandi neben der Madonna und einem Engel, von S. Marco gefolgt, während die rechte Seite der Bildfläche nur den „Täufer" neben dem „Baum der Erkenntnis" zeigt.[1]) Aus der Gruppe jener vier dem Erlöser nahenden Gestalten spricht die gleiche Innigkeit, wie aus den analogen Darstellungen der beiden anderen Sarkophagreliefs, aber in noch herzlicherem Ton. Die Linke Mariä ruht an der Brust, ihre Rechte fasst den Arm des Knieenden, auf dessen Schultern der Engel beide Hände legt. Auch S. Marco steht ihm mit ermunternder Gebärde zur Seite. Wärmer vermag die Kunst den Schutz der Himmlischen nicht zu preisen, wärmer, wie in Haltung und Antlitz Salvarinos, auch die Gottergebenheit eines Betenden kaum zu schildern. Die Gestalt des segnenden Heilands atmet Milde und Majestät, die mit der eindringlichen Sprache seiner Handbewegung prächtig zusammenklingen. Das Gleiche gilt von der Erscheinung des Täufers. Diese beiden Figuren zählen zum Besten, was die Trecento-Skulptur Oberitaliens geschaffen hat. Den Köpfen liegt das gleiche Ideal, wie am Stefano-Sarkophag, zu Grunde, aber es hat hier bereits eine weit reifere Entwickelungsphase erreicht: es ist individueller und zugleich energischer geworden. Auch die Arbeit erscheint viel freier. Die Haarpartien sind gelockert, nicht mehr nur durch Strichelung belebt, sondern scharf in stärker gewellte Massen geteilt. Wie die Männerköpfe, so bekunden auch die Züge Mariä und der Engel einen Fortschritt im Sinne individueller Charakteristik. Endlich ist auch der Faltenwurf noch besser studiert und reicher, als auf den beiden anderen Reliefs. Die Stoffe bilden am Boden eine Fülle charakteristischer Schleifenfalten, die bisher fehlten und bereits die Behandlung des Quattrocento anticipieren.

Die unmittelbare Zusammengehörigkeit dieser beiden Sarkophagreliefs glaube ich daher beanstanden zu müssen, aber zweifellos entspricht das Aliprando-Monument der künstlerischen Richtung des über ihm befindlichen und des Stefano-Reliefs: es verhält sich zu diesem, wie die Frucht zum Keim.

Den Namen des hier thätigen Künstlers jedoch vermag ich nicht zu nennen. Er wurzelt in der Art Boninos, aber er geht über dieselbe wesentlich hinaus. Vorerst muss die kunsthistorische Bedeutung seiner Arbeit seine Persönlichkeit decken

[1]) Als seitliche Einfassung des Reliefs dienen zwei Pfeiler, welche in je drei Kassetten die Halbfiguren von Propheten zeigen.

Und diese mit einem annähernd massgebenden Datum verbundene Arbeit ist in der Geschichte der Plastik zu Mailand in der That höchst beachtenswert, denn sie leitet sie in neue Bahnen, wie schon ein Rückblick auf den bisher verfolgten Weg bezeugt. Neben dem „Meister des Aliprando-Sarkophages" sinkt Giovanni di Balduccio zum Vertreter einer überwundenen Kunstrichtung herab. Man vergleiche seine Heiligen und seine Madonnen mit diesem Christus und dieser Maria! Solche Gegensätze zu der Pisaner Schule sind nicht zu vermitteln. Aber auch die Art der Campionesen ist hier überholt. Die Reliefs aus der Heilsgeschichte im Baptisterium zu Bergamo führen im Vergleich hiermit eine nicht minder kindliche Sprache, als der Altaraufsatz der drei Magier zu S. Eustorgio, die Ausdrucksweise des Bonino da Campione in Verona wird derb und handwerksmässig, und selbst die beiden oben geschilderten Sarkophagreliefs in S. Marco können sich mit ihm nicht messen. Auf der selbständigen Basis, von welcher die Kunst der Campionesen ausging, nimmt hier eine individuelle, auf Seelenschilderung bedachte Kunst ihren Ursprung, die ihr Ziel nach mannigfachen Schwankungen erst weit später erreichen sollte.

Und der Wert dieser Arbeit wächst noch, wenn man sie mit anderen bisher unerwähnten Trecento-Skulpturen Mailands vergleicht.

Zunächst ist abermals das Grabmonument eines Visconti zu nennen, über dessen Persönlichkeit freilich Zweifel herrschen. Dasselbe schmückt die linke Wand der Cappella di S. Tommaso in S. Eustorgio. Litta[1]) stützt sich bei der Bestimmung des Beigesetzten auf den jetzt unterhalb des Sarkophages angebrachten Grabstein der Agnese Besozzi, Mongeri[2]) schliesst auf Uberto III. Visconti, der für sein Grab „eine Kapelle in S. Eustorgio stiftete", und nimmt an, das Monument sei diesem von seinem Sohn Giovanni um die Mitte des XIV. Jahrhunderts errichtet worden. Da wenigstens diese Datierung stilistisch zu Recht besteht und mit den dargestellten Porträts — Uberto III. und Giovanni mit ihren Frauen — vereinbar erscheint, so sei die Bezeichnung „Uberto-Denkmal" vorläufig beibehalten. — Mongeri will auch dieses Werk dem Giovanni di Balduccio zuschreiben und begründet diese Taufe durch die Verwandtschaft der Figuren mit den Eckstatuetten des S. Pietro-Sarkophages, doch vermag ich dieselbe nicht zu erkennen und muss vielmehr aus gleichen Gründen, wie bei den drei vorhergehenden Arbeiten, sogar die Pisaner Schulung des Meisters bestreiten. — Der in flachbogig geschlossener Nische stehende Sarkophag zeigt an der Vorderseite vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang eine durch ihre Symmetrie auffällige Reliefkomposition. Die Mitte nimmt die Krönung Mariä ein, zur Rechten wie zur Linken folgen je ein Engel, je drei Heilige, und je zwei Adoranten. Die Gestalten sind stark untersetzt, ihre Bewegungen wirken durch grobe Verzeichnungen steif und unnatürlich. Gegen die Pisaner Schule spricht auch hier schon das Fehlen der Bohrlöcher, mehr noch die Behandlung der Gewänder, welche steif auf dem Boden aufstossen und ornamentalen Schmuckes fast ganz entbehren, sowie endlich der ältliche, mürrische Zug in den Gesichtern. Andererseits gemahnt das sichtliche Streben nach innigem Gefühlsausdruck, besonders in den Porträtfiguren, an die Richtung des Stefano-Sarkophages, doch bleibt es demselben gegenüber auf völlig handwerksmässigem Boden.[3]) Das Gleiche gilt von dem Sarkophagrelief, welches sich jetzt an der rechten

[1]) Fam. Celeb. Ital. „Visconti" vergl. Caffi, a. a. O., S. 39. — [2]) S. 56. — [3]) Man vergleiche auch die derbe Halbfigur Christi über der Nische.

Wand des rechten Querschiffs von S. Eustorgio befindet, und in der Mitte den vom Täufer und S. Petrus begleiteten Stifter vor der Madonna, seitlich je drei Heilige zeigt.

Als ein Spätling dieser Denkmälergruppe erscheint endlich auch das letzte der Visconti-Monumente in S. Eustorgio, welches dem Uberto-Denkmal gegenübersteht, dasjenige des Gaspare, des Sohnes Ubertos. — Sein Aufbau bietet nur in Einzelheiten neue Lösungen. Wie an der Grabstätte Stefanos wird der mächtige Kastensarkophag von zwei gewundenen, auf Löwen ruhenden Säulen getragen, wie ursprünglich am Denkmal Azzo Viscontis erhebt sich über dem Sarkophag ein zeltartiger, von zwei Engeln vorn auseinander gehaltener Baldachin. Aber die Porträtfigur fehlt, das hohe Satteldach ist mit einem Tuch bedeckt, welches noch über die Kante des Sarkophagkörpers herabfällt, dort in regelmässigen Abständen gerafft ist, und mit flach reliefierten Wappenschildern und Halbfiguren von Heiligen gleichsam bestickt erscheint. Die Frontseite des Sarkophages enthält in drei Feldern in der Mitte die Anbetung der Könige, rechts und links je drei Heilige; der krönende Baldachin umschliesst die Statue der Madonna mit dem Kinde. Diese und die beiden äusserst unglücklich bewegten Engel neben ihr sind derbe, vielleicht spätere, Handwerksarbeit. Auch die Sarkophagreliefs können sich mit denen des Stefano- und vollends des Aliprando-Monuments nicht messen. Wie schlecht ist die „Anbetung" komponiert, auf welcher der Stifter im Mittelgrunde kaum Platz findet und sein Gebet nicht, wie beabsichtigt, an die Madonna, sondern an einen Diener der Könige richtet; wie dürftig sind hier auch die einzelnen Gestalten! Besser glückten die Heiligen in den Seitenfeldern, am besten die reliefierten Halbfigürchen des S. Cristoforo, des S. Martino und einer weiblichen Heiligen — einer liebenswürdigen Erscheinung! — an dem Behang der Decke. Die Gestalten zeigen noch jenen untersetzten Bau und die unverhältnismässig grossen Köpfe mit lockigem Haar und vollen Formen; sie tragen auch noch jenen schwärmerischen Zug, der hier — z. B. am S. Georg — selbst in der mehrfach der „gotischen Linie" folgenden Haltung anklingt, aber im Vergleich mit dem Aliprando-Sarkophag scheint auch hier Alles vergröbert, der Faltenwurf dürftig, die breite Massen und Ringellocken bevorzugende Haarbehandlung konventionell.

Gaspare Visconti starb 1434, hochbetagt; auf seinem Sarkophag scheint er schon etwa fünfzigjährig, das Denkmal gehört demgemäss zum mindesten bereits dem ersten Drittel des Quattrocento an und ist vom Aliprando-Monument durch ein volles Menschenalter geschieden: ein neues Zeugnis für dessen Bedeutung! —

Dieses Visconti-Monument ist das letzte Mailänder Werk im Stil der Campionesen, wenn anders man den Aliprando-Sarkophag überhaupt mit ihnen in Verbindung bringen darf. Die übrigen Skulpturen in S. Eustorgio gehören einer anderen Kunstrichtung an, welche uns später zu beschäftigen hat. Die Arbeiten im Stil Boninos vollends bleiben in Mailand auf die oben behandelten Denkmäler beschränkt.[1]) Für seine Thätigkeit ausserhalb Mailands und Veronas, wo sie urkundlich beglaubigt ist, ist die Forschung vorerst lediglich auf Vermutungen ange-

[1]) Dass Bonino, wie Calvi sagt, vier Statuen an einem Fenster der Ostfront des Domes gemeisselt habe, ist unbeweisbar. Dem Stil Boninos verwandt ist in Mailand dagegen das Relief vom Sarkophag des Giovanni Fagnani († 1376) im Oratorio der Suore Canossiane (Oratorio di Casa Fagnana) in der Via Sa. Maria Fulcorina Nr. 20.

wiesen. Calvis Taufen venezianischer Bildwerke auf Boninos Namen sind meines Erachtens unbegründet[1]) denn zur Zeit Boninos herrschte im Venezianischen bereits die Richtung der dalle Masegne, welcher sich auch die von Calvi genannten Skulpturen anschliessen. Aber im Westen, auf dem Wege zwischen Verona und Mailand, glaube ich wenigstens zwei Werke namhaft machen zu dürfen, welche dem Stil Boninos entsprechen. Das eine ist abermals ein Grabmonument, in seinem Bildschmuck demjenigen des Stefano Visconti nah verwandt. Es ist dem 1349 verstorbenen Bischof Lambertino Balduino da Bologna gewidmet und steht im sog. „alten Dom" von Brescia. Sein Typus findet besonders in Padua und Vicenza Analogien: über dem Kastensarkophag ragt aus der Wandfläche ein dreieckig begrenzter Baldachin heraus. Die Grabfigur des Verstorbenen ist breit und gut behandelt, vor allem aber fesselt das Relief an der Vorderseite der Arca, welche zwei einfache, die Halbfiguren der Apostelfürsten umschliessende Nischen flankieren: in der Mitte die thronende Madonna, zu ihren Füssen der kniende Lambertino, von Heiligen empfohlen und begleitet. Mit dem gleichen Stoff und den gleichen Vorzügen kehren hier auch die stilistischen Eigentümlichkeiten des Stefanoreliefs und des ihm entsprechenden Sarkophagreliefs in S. Marco wieder. — Die zweite Arbeit, Lünettenrelief und Bekrönung über der kleinen Seitenthür neben dem Nordportal von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo,[2]) mit der Darstellung der Geburt Mariä, bezeichnet 1367, steht dagegen dem Cansignorio- und besonders dem Bernabò-Sarkophag nahe. Der liebenswürdige Ton der Schilderung, welcher mit Vorliebe bei dem genrehaften Gehalt des Stoffes verweilt, entspricht durchaus noch der Erzählungsweise des Giovanni da Campione im Baptisterium. Die Wochenstube wird getreulich geschildert: in der Mitte die Wöchnerin auf dem Lager, von Frauen und Verwandten umgeben, links, neben der Thür, das Bad des Kindes — die Ausführung aber folgt hier und besonders an den Giebelfiguren der Art Boninos in noch stärkerer, handwerksmässiger Vergröberung wie an den Denkmälern des Scaligers und des Visconti. Die Gestalten sind derb, untersetzt, und tragen grosse grobe Köpfe; Stil und Faltenwurf gemahnen an die Figuren des Cansignorio-Sarkophages. An dessen Puttenkaryatiden erinnern auch die Engelkinder, deren Oberkörper aus den Blattranken des Bogens hervorragen. Betend erheben sie ihre Hände zum Gekreuzigten, welcher die Spitze des Bogens krönt, während die Statuetten Mariä und des Lieblingsjüngers ihn seitlich flankieren. Das Rankenwerk selbst aber findet sich am Bernabò-Sarkophag wieder: ein doppelter Beweis dafür, dass diese Arbeit der Richtung Boninos angehört. Die Dekoration der Portalwandungen dagegen, mit ihren Rosetten, lässt auf den Anteil des Andreolo de' Bianchi schliessen.

Nochmals sei betont, dass die oben zusammengestellten Werke dadurch keineswegs unbedingt als Arbeiten des gleichen Künstlers bezeichnet werden sollen: nur stilistisch, das heisst also zunächst nur im Sinne der Kunst-, nicht der Künstlergeschichte, bilden sie eine einheitliche Gruppe, und es bleibt immerhin nur ein Zufall, dass kein anderer Künstlername erhalten ist, der ihre Eigenart besser deckte, als derjenige Boninos.

[1]) So urteilt auch Perkins, Ital. sculpt. S. 109; Handbook S. 42 ff. — [2]) Vergl. besonders die eingehende, aber von Irrtümern nicht freie Schilderung bei Locatelli a. a. O., III, S. 206 f. und die handschriftlichen Notizen von Marenzi, Guida di Bergamo. Ms. der Bibl. civ. di Bergamo. Gab. ψ 45, S. 20, wo dieses übrigens vielleicht aus mehreren Epochen stammende Portal dem Giovanni da Campione zugeschrieben wird.

Diese Eigenart kehrt jedoch ferner auch am Heiligengrab S. Agostinos in Pavia wieder. Jene kleine Reihe von Figuren, die Sa. Magdalena an ihrer Spitze, welche stilkritisch von der grossen Masse des übrigen Bildschmucks gesondert werden musste, weil sie deren Pisaner Technik, Stil und Form gänzlich vermissen lässt, besitzt am Cansignorio-Monument mannigfache Analogien, sowohl in den Typen, wie in der Art der Arbeit, und auch hier wieder wird man gleichzeitig an den Sarkophag des Bernabò Visconti gemahnt, denn eine der wenigen guten Figuren desselben, die Betende neben Christus, trägt in ihren Gesichtszügen eine auffallende Ähnlichkeit mit der Sa. Magdalena zur Schau. Jedoch auch dies kann ein Zufall sein. Unbestreitbar aber bleibt dann der innere Zusammenhang zwischen dem Heiligengrab und dem Monument des Scaligerfürsten in der architektonischen Anlage und im architektonischen Stil. Dass der Aufbau prinzipiell der gleiche ist, mag in der bei fast allen Freigräbern gleichartigen Aufgabe seine Begründung finden, bezeichnend aber bleibt die gemeinsame Betonung der Horizontalen, die wie am Cansignorio-, so auch am Agostino-Denkmal den Gesamteindruck bestimmt. „Pesante nel complesso" nennt es Calvi. Auffällig ist es in der That, dass der den Sarkophag umschliessende Freibau nicht unmittelbar mit einem schlank emporsteigenden Dach gekrönt ist, sondern dass zunächst jene hohe, mit den Reliefs geschmückte Attika folgt, welche der Balustrade des Cansignorio-Monuments entspricht, dass ferner das Satteldach so niedrig ist, dass endlich selbst die Pfeiler oberhalb ihrer Mitte nochmals von einem kräftig ausladenden Gesims durchschnitten werden, in starker Beeinträchtigung des Vertikalismus. — Der erste flüchtige Eindruck freilich giebt Schnaases Behauptung[1]), beide Werke seien „sowohl in der architektonischen Anordnung, wie im Plastischen durchaus anderen Geistes", Recht, aber er beruht zunächst nur auf dem scharfen Gegensatz zwischen ihren Silhouetten, und dass dem Heiligengrab der Apparat zierlicher, architektonischer und ornamentaler Glieder abgeht, welche den Hauptreiz des Scaliger-Monuments bilden, erklärt sich aus dem andersgearteten Zweck und dem Standorte selbst, sowie aus dem ungleich reicheren figürlichen Schmuck. Bei näherer Prüfung — das wird das Obige ergeben — verliert Schnaases Urteil an Beweiskraft, ja es schlägt für einzelne Gesichtspunkte in sein Gegenteil um.

Wie des Giovanni da Campione Skulpturen im Baptisterium und am Südportal von Sa. Maria Maggiore in Bergamo, so weist also auch Boninos beglaubigtes Werk Beziehungen zu einzelnen Figuren und zu der Gesamterscheinung des rätselhaften Heiligengrabes in Pavia auf. —

Von einer Lösung seines Rätsels aber ist man auch hiermit noch weit entfernt. Das Ornament des Scaligergrabes zeigt mit dem des Agostino-Denkmals keine Verwandtschaft, und die weitaus grösste Reihe von dessen Figuren steht zu Boninos Stil im Widerspruch.

Doch neben Giovanni und Bonino nennt die Reihe der Campionesen noch einen dritten Meister, welcher eine kunstgeschichtlich greifbare Gestalt gewinnen kann, und als einer der hervorragendsten oberitalienischen Architekten des Trecento schon früher Beachtung gefunden hat: Matteo da Campione. Seine Würdigung als Bildhauer gewährt auch für das Urteil über seine beiden bisher geschilderten Landsleute erst den richtigen Masstab.

[1]) Gesch. d. bild. Künste, VII, S. 472.

VI. Matteo da Campione.

DIE DOMFASSADE ZU MONZA.

In die dem Chor benachbarte Aussenmauer der Kathedrale zu Monza ist ein Stein eingelassen, dessen verwitterte, heut kaum beachtete Schriftzüge einst das Grab der berühmtesten unter den Campionesen bezeichneten. Sie melden:

HIC · IACET · ILLE MAGN' · EDIFICATOR · DEVOT' | M̄GR̄ · (Magister) M̄THE' (Matheus) DE · CAMPILIONO · Q · HVIVS · SACRO | SCANTE · (sic!) ECCLE (Ecclesiae) FATIEM · EDIFICAVIT · EVAN | GELICATORIUM · AC · BABTISTERIUM. Q · OBIIT · | ANNO · DN̄I · MCCCLXXXXVI · DIE · XXIIII · MENSIS · MAII ·

Dem Schöpfer der Fassade dieses Domes gebührt unter den Bildhauer-Architekten Oberitaliens ein Ehrenplatz, denn an Schönheit und Reichtum kommt ihr wohl keine der norditalienischen Kirchenfassaden des Trecento gleich. Sie kennzeichnet eine der reifsten Leistungen der oberitalienischen „Gothik", die köstlichste Frucht, welche aus der Verbindung des toscanischen Inkrustationsprinzips und der Dekorationsweise der lombardischen Plastik erwuchs. —

Von zwei Pfeilern eingefasst, durch vier schlanke Lisenen in fünf Abschnitte symmetrisch gegliedert, und oben doppelt abgestuft, erhebt sich ihre stattliche Giebelwand als eine völlig organische Schöpfung aus einem Guss, so schmuck und scheinbar naturgemäss, dass man unter ihrem unmittelbaren Reiz die besonnene Kunst ihres Meisters zunächst fast vergisst. Streng symmetrisch sind alle Formen verteilt, aber in trefflichem Wechsel. Das Radfenster über dem Portal — die prächtigste Entfaltung des Gebildes, mit welchem lange zuvor ein anderer Campionese die Front des Domes von Modena zierte — durch sechzehn, paarweise rundbogig verbundene Speichen geteilt, und von einer Kassettenreihe quadratisch umrahmt, enthält den Grundakkord der Schmuckmotive; in den kleinen, ähnlich eingefassten Rundfenstern, welche jeden der fünf Abschnitte der Wandfläche bekrönen, klingt es wirkungsvoll aus. Am reichsten ist der Mittelteil, wo auf die Rose eine vierfache Kassettenreihe und neun schlanke Blendnischen folgen. Die nächstliegenden schmäleren Kompartimente zwischen den beiden Lisenen enthalten je ein prächtiges Spitz- und ein Rundbogen-Fenster, die äusseren, breiteren Flächen abermals ein Spitzbogenfenster, welches jedoch tiefer herabgreift, als seine der Mitte näheren Nachbarn. Die Ornamentation ist mustergültig variiert und abgestuft, mit zahlreichen Anklängen an die Formensprache der Portale von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo, welche jedoch bei kleinerem Masstab hier abgeklärt und wesentlich verfeinert erscheint.

Das dem Beschauer am nächsten befindliche Fensterpaar ist nur zweiteilig, sein Masswerk nur dürftig, was angesichts seiner vielgliedrigen Wandungen wohlerwogen ist. In deren rechtwinkligem Ausschnitt stehen schlanke, schraubenförmig gewundene Säulchen, doch auch jene ihnen als Hintergrund dienenden, ebenen Flächen sind mit Rosetten geziert, und nach aussen, wie nach innen, folgt auf die Säule ein reicher Blattkranz, als Umrahmung endlich jener von Bergamo her bekannte Stab mit winzigen Sternchen. Diese reiche Dekoration setzt sich teilweise auch an der Bogenwandung fort, nur hat der Meister sich hier feinfühlig auf einen einzigen gewundenen Rundstab beschränkt, dafür aber den Fensterbogen mit keilförmigen Steinen begleitet, die mit ihren rechteckig umrahmten Blättern einem Friese gleichen. Von den beiden inneren Fensterpaaren sind die unteren dreiteilig, durch zwei Säulchen gegliedert, mit reichstem Masswerk geschlossen, die Wandungen durch glatte Rundstäbe mit Kapitalen belebt, die kleineren Fenster oben dagegen haben nur eine kräftige Mittelsäule und in ihrem Rundbogen derberes Masswerk.

Auch das Portal mit seinen schlanken, auf überbauten Löwen ruhenden Säulen und den durchbrochenen Bogenansätzen, welche der Halbkreiswölbung, gleich zierlichem Zackenwerk, folgen, erinnert an Sa. Maria Maggiore; auch hier aber sind dem regen Gestaltungstrieb Fesseln angelegt: die Wandungen zeigen nur den Wechsel von ebenen Flächen und Säulenschäften, und der schönste Bildschmuck, die Medaillons mit den Brustbildern Agilolfs und der Theodolinde, dürfte erst späterer Zeit entstammen[1]. Am freigebigsten hat die dekorative Phantasie des Meisters das Rosenfenster und die darüber befindliche Wandfläche bedacht. Hier blieb kein Fleckchen schmucklos.

Ein vielgliedriger Rahmen umschliesst das Rund. Vierpasse füllen die Zwickel, in den Kassetten wechseln mannigfache Sterne und Rosetten mit Löwenmasken und seltsamen Männerköpfen. Ein Hauptmotiv kehrt fort und fort wieder: symmetrisches Ornament — wie Sterne, Vierpässe, Rauten — in quadratischem Rahmenwerk. Dasselbe findet sich an der Einfassung jener vier kleinen Rundfenster, die als Ganzes wiederum eine Vergrösserung dieses Motivs darstellen, an der balustradenartigen Krönung über dem zu einer Zwerggallerie ausgebildeten Bogenfries des Giebels und an den Fialen über den Pfeilern.

Wohl klingt in der klaren, reizvoll belebten Gliederung dieser Fassade auch die Raumteilung des fünfschiffigen Kircheninneren an, aber diese Front bleibt letzthin doch nur ein dekoratives Schmuckstück und entbehrt die „stilistische Konsequenz" nordischer Kathedralen. Das bezeugt schon jene Zwerggallerie, die mit der Wand nicht organisch verbunden, sondern, auf eigenen Konsolen fussend, ihr nur eben vorgesetzt ist. Auch hier noch verrät sich der an der Kleinkunst geschulte, vorwiegend dekorative Stil der Bergamasker Portale. Im Speziellen ist für die Ziele unserer, nicht der Architektur, sondern der Plastik gewidmeten Untersuchung besonders das Tabernakel über dem rechten Eckpfeiler mit der Statue S. Gregors beachtenswert, das einzige erhaltene aus ihrer Reihe, welche den fünf Pfeilern als luftige Krönung diente oder jedenfalls dienen sollte.[2]) Es zeigt die für das Mastino- und in weiterer Ausbildung auch für das Cansignorio-Monument verwertete Grundform: vier gotisch verbundene Säulen, einen zierlichen Aufsatz, gotische Giebel

[1]) Ich vermag hierüber und ebenso über die Krönungsbalustrade mit ihren durchbrochenen Marmorplatten, Giebeln und Fialen kein sicheres Urteil zu fällen, da diese Teile zur Zeit meiner Prüfung durch ein Gerüst verdeckt waren. Um so besser freilich gestattete das letztere ein Studium der oberen Teile des Baues aus nächster Nähe. — [2]) Frisi (Memorie della Chiesa Monzese. Milano 1774—1780. Diss. II, Cap. VIII, S. 43 f.) erwähnt das Tabernakel auf dem Nordpfeiler, mit der Statue der Theodolinde, welches wegen Baufälligkeit abgetragen werden musste.

und Eckfialen. Nasenansätze, Drei- und Vierpässe, Rosetten, Kriech- und Kreuzblumen sind in reicher Fülle verteilt. Die sitzende Kolossalstatue des Heiligen selbst aber ist steif und eckig; am besten glückte noch sein bartloses, aber von Locken umwalltes Haupt, das — ähnlich wie die Masken im Rahmen der Rose — eine Zackenkrone mit seltsamen Spitzen trägt. — Weit vorteilhafter zeigt sich Matteos Eigenart an den Reliefiguren des Sockels. Dieselben gehören dem Geschlecht jener Fabelwesen an, welche am Südportal von Sa. Maria Maggiore ihr Wesen treiben, aber sie haben ihre Gestalt veredelt. Ungetüme sind es, Basilisken und Chimären, mit Tierkörpern, langen Hälsen und Menschenköpfen unter Kapuzen, paarweise geeint, mehrfach mit verschlungenen Hälsen; dazu majestätische Greifen. Auf diese Spukgebilde hat der Meister besondere Liebe verwendet. Selbst durch die ähnlichen Geschöpfe an französischen Kathedralen werden sie kaum übertroffen. Von diesen Gestalten der Fassade aber führt der kunsthistorische Weg unmittelbar zu dem Hauptwerk, mit welchem Matteo da Campione das Innere des Domes schmückte: zu seinem „Evangelicatorium".

Die Kaiserkanzel zu Monza.

Mannigfache Wandlungen hat das auf Matteos Grabstein genannte „Evangelicatorium“[1]) erfahren. Ursprünglich war es, wie diese Bezeichnung sagt, eine Kanzel, auf welcher bei höheren Festen der von zwei Kerzenträgern begleitete Diakonus das Evangelium verlas, — jetzt dient es unter der stattlichen Orgel als Tribüne des Sängerchores. Bei dieser Änderung, die das vorige Jahrhundert vollzog, wurde auch die Gestalt der alten Kanzel wesentlich modifiziert, unschwer aber lässt sich ein Bild von ihrer ursprünglichen Form gewinnen. Ihre jetzigen Schmalseiten lehnen sich an die beiden letzten Pfeiler des Mittelschiffs zur Linken an, und ihre langgestreckte Front ruht auf vier Säulen, nur bis zu den beiden inneren derselben aber reichte die ursprüngliche Vorderseite. Als die Kanzel zur Chorbrüstung wurde, verlängerte man ihre Front um die Hälfte der ehemaligen Breite, indem man sie dem Kirchenpfeiler um diesen Teil näher rückte. Mit wenig Geschmack und mit noch geringerer Pietät! Man halbierte die ehemaligen Seitenbrüstungen, schnitt aus dem Flachbogen, welcher sie trug, das Mittelstück heraus, verwendete es als Träger der neuen Seiten und rückte den Rest als Stützen der neuen Frontstücke zusammen, welche demgemäss nun auf hohem Spitzbogen ruhen, während die Mitte den ehemaligen Flachbogen zeigt. Und dabei gab man sich nicht einmal die Mühe, die einzelnen Teile scharf aneinander zu passen; ja noch mehr: man stellte die verlängerte Front auf vier Säulen, deren Kapitäle für ihre Last viel zu klein sind. Zweifellos also trifft Aiguilhon[2]) das Richtige, wenn er diese Säulen zwar als alt, aber als ursprünglich nicht zugehörig betrachtet, wobei dahingestellt sein mag, ob auch sein Rekonstruktionsversuch durch Pfeiler, welche von gewundenen Säulchen begleitet sind, zu Recht besteht. — Die ursprüngliche Bedeutung des Ganzen war schon im 16. Jahrhundert gefährdet[3]), und schon 1621 sah der Kardinal Federigo Borromeo in der ehemaligen Kanzel nur noch den Zugang zur Orgel über ihr, obschon er bereits ihren Kunstwert rühmt[4]). Ein Viereck auf Säulen oder Pfeilern, — vielleicht

[1]) Die eingehendste Studie über dieses Werk bietet die kleine, in wenigen Exemplaren erhaltene Schrift von C. Aguilhon: Sculti di Matteo da Campione nella cantoria dell' organo maggiore, già ambone od evangelicatorio della Basilica di San Giovanni Battista in Monza. Tipografia Editrice dell' Avvenirei. 1878. 8°. 39 Seiten. Vergl. ferner: „Intorno ad un bassorilievo della basilica di Monza,“ lettera al cav. Enrico Narducci. Roma 1879. — [2]) Vergl. a. a. O. S. 9 f., „è ovvia congettura, che i superiori pilastri angolari posassero su altri pilastri fiancheggiati da colonnini a spira, sorgenti insieme od a fascio da solida base a terreno.“ Auch Frisi (a. a. O., III, S. 60) berichtet von dem Umbau aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, aber er zählt die vier Säulen zur ursprünglichen Anlage und sieht in ihnen die vier Ecksäulen. — [3]) Schon 1549 werden zwei Orgelbauer — Magistri Gulielmus et Bartholomeus fratres de Rezio, filii quondam magistri Jacopi, magistri horganorum — genannt, wohl die Meister der Orgel über der Kanzel. S. Carlo befahl die Übertragung der Orgel an eine andere Stelle vergeblich. — [4]) „Organum praeterea habet haec Ecclesia satis sonorum suffultum columnellis marmoreis: in anteriori parte spatium prominet quo cantores continentur, quod munitur marmoreis calptis ornamentis; quae omnia ad artis praecepta optime sunt composita“.

auf beiden — die durch Flachbogen verbunden sind, oben die Brüstungswände, vorn in der Mitte, wie noch heut, durch das im halben Sechseck erkerartig vorspringende Lesepult, hinten durch das später zu erwähnende Krönungsrelief geschmückt, und mit steinerner Treppe, die am östlichen Pfeiler zur Plattform emporführte — so bot diese Kanzel, in ähnlicher Weise, wie das Radfenster an der Fassade, die stattlichste Entfaltung eines älteren Campionesen-Werkes in Modena, jener Kanzel Enricos, und braucht den Vergleich mit den grossen Pisaner Arbeiten kaum zu scheuen. Ihr Bildschmuck aber trägt einen völlig anderen Charakter, sowohl inhaltlich, wie vollends formal. Erzählende Reliefs an Front und Seiten fehlen, die Brüstungen dort zeigen in einer Nischenreihe, welche nur durch die Tribüne und die Eckpfeiler unterbrochen wird, die zwölf Apostel, S. Paolo, und S. Barnabà[1]). Ungewöhnlicher schon sind Wahl und Darstellung der Figuren in der doppelten Nischenreihe der Mitteltribüne. Dort umschliessen die Nischen an der Seite die Evangelistensymbole, in ähnlicher Auffassung wie am Sarkophag des Berardo Maggi zu Brescia, mit menschlichem Körper, aber mit den Köpfen ihrer attributiven Tiere, sitzend, das Spruchband in den Händen; an der Front aber erscheint oben die Halbfigur Christi mit geöffnetem Buch, in der Rechten — einen Blitzstrahl, während unten Maria und Johannes knien, jene mit über der Brust gekreuzten Armen, dieser seinen Kopf in den Händen tragend, obschon er ihm zugleich noch fest auf den Schultern sitzt. Seltsame Darstellungen fürwahr, vor allem dieser Christus mit dem Zeichen des Donnergottes, zu dessen Erklärung Aguilhons Hinweis, dass die Kanzel nicht nur die Stätte des Segens, sondern auch des Bannfluchs sei, kaum ausreicht! — Das ikonographische Interesse an diesem Werk wird jedoch vor allem durch die kleinen Relieffigürchen angeregt, welche an den Eckpfeilern der ehemaligen und jetzigen Front, sowie seitlich die Brüstung gliedern und einfassen. Zu ihrer Deutung trägt nach dem in der mittelalterlichen Kunst so beliebten Prinzip eines inhaltlichen Parallelismus ihre Stelle an den einzelnen Pfeilern wesentlich bei. Ein jeder zeigt sechs Felder, drei unterhalb, drei oberhalb des Hauptgesimses, welches Bogen und Brüstung trennt. In den oberen erscheinen Heiligengestalten, von denen hier lediglich S. Ambrogio Bedeutung gewinnt, denn derselbe trägt, wie Aguilhon scharfsinnig hervorhebt, das „staffile" in der Rechten, welches ihm erst nach seiner sagenhaften Hilfe in der Schlacht bei Parabiago, 1339, zuerkannt wurde: ein trefflicher Anhalt für die Datierung der Arbeit. Neben den Heiligen aber finden sich auch hier einzelne Tugenden: Justitia mit der Wage, Temperantia mit ihren Gefässen, die dreiköpfige Prudentia, Fortitudo mit dem Löwen auf der Schulter, Caritas, zwei Kinder am Busen, Spes mit Blumen, Fides mit Kreuz, und die schweigsame Oboedientia, den Zeigefinger an den Lippen. Mehr dekorativ, fast spielend, sind in diesen winzigen Figürchen die ernsten Schöpfungen theologischer Gelehrsamkeit verwertet: nur noch ein leichter, graziöser Nachhall an die vollen Akkorde, die Giovanni di Balduccio bei der Arca di S. Pietro anschlug. Und mehr spielend, mehr als gefälliger, denn als lehrhaftsinniger Schmuck, wie diese Heiligen und Tugenden des „Paradieses", sind unten auch die höllischen Mächte, die Vertreter böser Gewalten, verkörpert, hier aber zu-

[1]) Front, rechts von der Tribüne: S. Pietro, S. Giacomo d'Alfeo, S. Tommaso, ferner S. Filippo und S. Matteo; links von der Tribüne: S. Paolo, S. Andrea, S. Giovanni, ferner S. Giacomo di Zebedeo und S. Bartolomeo; an den heutigen Schmalseiten endlich, rechts: S. Mattia und S. Barnabà, links: S. Simone und S. Taddeo.

gleich mit ausgesprochener Neigung zum Burlesken, in ähnlicher Weise, wie am Tabernakel S. Gregors. Auch genrehafte Figuren mischen sich hinein, die zuweilen an die hergebrachten Monatsdarstellungen erinnern, — der Mann mit der Kiepe zum Beispiel, — obschon diese Deutung hier ausgeschlossen ist. Und wie der Inhalt so bietet auch der Stil dieser Darstellungen schwer zu beantwortende Fragen. Zunächst erscheint er zweifellos nicht einheitlich. Zwischen den Heiligen in den Nischen und diesen kleinen Reliefs waltet ein noch schärferer Gegensatz als zwischen der Kolossalstatue S. Gregors und dem Bildschmuck seines Postaments. Die Apostel oben sind streng hieratisch aufgefasst. Bewusst, durchaus repräsentativ, entrollen sie ihre Schriftbänder mit den Worten des „Credo" vor dem Beschauer, lang wallen die Falten ihrer Gewänder zum Boden herab und breiten sich dort aus, so dass nur die Fusszehen sichtbar bleiben, gedrungen sind ihre Gestalten, aber die Arme sind weitaus zu gross, und der Kopf sitzt, trotz der abfallenden Schultern, steif im Nacken. Auf den ersten Blick wird man, mehr noch als an die entsprechenden Darstellungen über dem Südportal von Sa. Maria Maggiore, an die Heiligen und Apostel der Arca di S. Agostino erinnert. In der That: nicht nur eine ähnliche Gesamterscheinung, — auch dort bilden die Schriftbänder das Hauptmotiv — sondern sogar das gleiche Kostüm, der an der Hüfte gegürtete, mit leichtem Bausch überfallende Kittel, welcher am Hals mit zierlichem Saum fast horizontal abschliesst, und darüber der stoff- und bortenreiche Mantel, entweder leicht übergeworfen oder auf der Brust durch einen Fürspan zusammengehalten! Und dennoch führt diese Verwandtschaft im Sinne der Stilkritik völlig irre, denn auf den gleichen Meister, wie man behauptet hat, darf man aus ihr sicherlich nicht schliessen. Nach den Gesichtspunkten monumentaler Kunst sind die Apostel des Heiligengrabes denen der Kanzel vielfach überlegen. Gar zu klein gerieten an dieser die Körper, während sie dort noch Stattlichkeit wahren, gar zu gleichartig ist die Bewegung der Hände und Köpfe, welche an der Arca mit Glück variiert wird. Der Faltenwurf ferner hat völlig verschiedenen Duktus: am Grabmonument weich und reich, starken Wollengewändern entsprechend und den Bewegungen gut angepasst, an der Kanzel hart, stellenweise kantig und knitterig, wie bei der Leinwand, und zweifellos konventioneller im Ausdruck. Die schärfsten Gegensätze aber weisen die Köpfe auf, welche in Pavia, lebhaft blickend, mannigfach individualisiert und vor ihren grossen gleichartigen Heiligenscheinen zu persönlichen Charakteren erhoben, weitaus das Beste sind, während sie in Monza ohne Nymbus wie über der gleichen Form gearbeitet erscheinen. Hier sind es längliche Gesichter mit kahler Stirn, an welchen das in langen Locken auf die Schulter herabwallende Haupthaar hoch und scharf ansetzt, ebenso konventionell wie der kurz gestutzte Backenbart, den von der Haut eine fast gerade Linie scheidet. Leblos schauen die enggeschlitzten Augen unter der Stirne hervor, und in den auffallend grossen, derben Ohren äussert sich handwerksmässige Arbeit. Technisch steht dieselbe der Pisaner Schule nah, nur ist die in Pavia so geschickte Verwendung des Bohrers hier schematisch geworden: während sie dort die Haarmasse in eine Fülle regelloser Teilchen aufzulösen weiss, scheidet sie hier gleichförmige Strähnen durch eine geradlinige Reihe fortlaufender Bohrlöcher. — Wären diese Figuren hagerer, so dürfte man von „byzantinischem Typus" sprechen, in Wahrheit aber würde dies eben nur durch ihre Steifheit gerechtfertigt. Unleugbar bleibt die Beziehung zu den Heiligenfiguren der Arca in Pavia, jedoch auch

hierbei handelt es sich nur um äussere Anlehnung und um technische Schulung, während der Stil selbst auf Eigenart Anspruch erhebt. Seine Richtung wird am schärfsten durch die kleinen Figürchen in der Mitteltribüne gekennzeichnet. Einen solchen Christus hätten die Pisani, hätte auch die Pisaner Schule niemals gebildet, nicht etwa wegen des Blitzstrahls in seiner Rechten, — dieses Attribut dürfte ohnehin kaum auf das Konto des Künstlers, sondern eher auf das seiner Auftraggeber zu setzen sein — vielmehr wegen seines Typus! Ein Bauernkopf ist es, derb und geistlos, von noch geringerer Majestät als die Apostel, aber mit dem Reiz, den jede realistisch-individuelle Bildung auszuüben pflegt, und das Gleiche gilt von dem Johannes und der Maria unten. Stärker als vor irgend einem andern der bisher genannten Werke wird man hier an deutsche Plastik gemahnt. Und ebenso durch die Reliefs an den Pfeilern und in den Zwickeln, mit ihrer eckigen Zeichnung und ihren spröden Formen! Die nackte Frau mit dem Männerkopf in der Rechten, — doch wohl eine Judith! — der Mann mit dem geschulterten Beil und sein Genosse, der einen Vogel hält, der Hornbläser, die Gestalt, welche an einem zackigen Baum emporklettert, und das seltsame Ungetüm mit Stierfüssen, bekröntem Frauenkopf und Halstuch — das Alles erwartete man eher im Norden als in Italien. Doch auch in der Lombardei selbst kehrt dieser Stil wieder; ja die Kathedrale in der Hauptstadt birgt seine Hauptdenkmäler: die später zu schildernden Supraporten der Sakristeithüren. Freilich klingt an den Figuren der Kanzel nur leise an, was dort zum Sieg gelangt ist. —

Stammen denn aber die Figuren der Kanzel von einer Hand, oder nötigt die unleugbare Verschiedenheit zwischen den Aposteln in den Nischen, den Figürchen der Mitteltribüne und den Pfeilerreliefs mit Frisi[1]) hier auf den Anteil verschiedener Hände oder gar verschiedener Epochen zu schliessen?

Ich glaube dies mit Aiguilhon verneinen zu dürfen. Ohnehin mindern sich die scheinbar so grossen Unterschiede bei näherer Prüfung, indem man die gleiche Behandlung der Falten, der Haare und selbst des Nackten wahrnimmt, und der verschiedenartige Gesamtcharakter, der es fraglich machen könnte, ob die byzantinisch steifen, so wenig variierten Apostel von dem gleichen Meister stammen, wie die realistischen Gestalten der Mitte und die mannigfach bewegten Figürchen der Pfeiler, erklärt sich in genügender Weise aus der Verschiedenheit der Themata. Es ist das gleiche Verhältnis, welches in der Kunstgeschichte so häufig wiederkehrt: bei der Darstellung der ruhig stehenden Apostel war der Meister an Hergebrachtes gebunden und beschränkte sich darauf, die überkommenen Typen in die ihm geläufige Ausdrucksweise zu übertragen, wobei er übrigens, wie erwähnt, an den Köpfen durchaus selbständig verfuhr, in den kleineren, bewegteren Gestalten der Tribüne jedoch und vor allem in den winzigen Reliefs entfaltete er seine Kunst freier, unbekümmert um Tradition und Muster, und wenn man von ihnen ausgeht, so muss man seine Persönlichkeit sowohl von Giovanni, wie von Bonino da Campione scharf trennen und ihn als einen Hauptvertreter deutscher Art unter den Campionesen bezeichnen. — Ist doch auch im historischen und kulturhistorischen Sinn die Beziehung dieser Kanzel zum deutschen Norden sicher verbürgt! Als ihre ehemalige Rückwand diente

[1]) a. a. O., III, S. 60. „La varietà dei lavori .... indicano un assai diverso principio fra i pezzi medesimi che la compongono."

jenes berühmte Relief mit der Krönungsfeier eines deutschen Königs, dessen spezielle Deutung so lange streitig schien.

Der Inhalt dieser Darstellung ist schon häufig erörtert worden[1]), und bleibt trotzdem noch streitig. — Ein Doppelthema wird behandelt: die Krönung selbst, welche der Archipresbyter (ARCHIPB̄R : HVI' ; ECCE [ecclesiae]) am thronenden König (IMPERATOR), unter Assistenz einerseits des Diakonus und des Subdiakonus, andererseits der sechs Kurfürsten, vollzieht, und die mit ihr verbundene Bestätigung der Privilegien an die von ihrem Syndikus geführten Bürger von Monza. Keine historischen Einzelnamen nennen die wortreichen Inschriften, sondern nur die officiellen Titel, laut deren die einzelnen Persönlichkeiten an der Feier teilzunehmen berechtigt sind: dem König zunächst, als Kanzler von Italien, den Erzbischof von Köln (ARCHIP̄VS : COLONT̄EN), sodann den als „ensifer" charakterisierten Herzog von Sachsen (DVX SAN XONIE), ferner den Erzbischof von Trier (ARCHIEP̄VS :

Relief in S. Giovanni zu Monza

TREVIr̄EN,) den „Landgrafen"[2]) (LANDEGRAVI'), den Erzbischof von Mainz ARCHIEP̄VS : MAGĀCIE) und endlich den Markgrafen von Brandenburg (MARCHIO: BRANDEBVRG'), welcher als des Reiches Kämmerer mit den Bürgern von Monza verhandelt.[3]) Es fehlt als der siebente, der König von Böhmen, aber der Wert dieser Thatsache für die Deutung des Ganzen ist früher wesentlich überschätzt worden. War doch Vollzähligkeit der Kurfürsten hier keineswegs unbedingt geboten, denn nicht die Wahl des Königs wird dargestellt, sondern seine Krönung, und die Kurfürsten stehen mit seiner Person hier in einem lediglich ideellen, nicht in einem aktuellen Zusammen-

[1]) Ich nenne neben der hier massgebenden Erörterung von Aiguilhon (a. a. O.) als Hauptschrift nur: Barbier de Montault „Inventaires de la basilique Royale de Monza" im Bulletin monumental. V. Serie, Tome 9 (17e de la Collection) 1881, XII. Le basrelief du couronnement, S. 700 ff. (mit Heliogravüre). Zum erstenmale wurde das Relief im Hinblick auf die bevorstehende Krönung Karls V. in Bologna beschrieben (Dokument vom 14. Februar 1530.) Vergl. Muratori, De Corona Ferrea. Mediolani 1719, Cap. XIV.) — [2]) „von Thüringen" (vergl. S. 120, Anm. 6), oder irrtümlich für den „Pfalzgrafen bei Rhein". — [3]) Seine rechts neben ihm stehenden Worte lauten: DN̄S : REX : BENE : NOVIT : Q̄(uod) DIXISTIS : IDEO : ĀPLIFICABIT : FORTIT' : 7 (et) 9FIM̄ABI T (firmabit) PV̄ILE | GIA | (privilegia) VR̄A (vestra). Die Ansprache der Burger füllt die rechte Seite des oberen Randes: HOMI̅ES : MODO̅E : A MAIORE : V̄SQ : AD : MINOREM : SEMP (er) | EVERE: 7 (et): SVNT : IMPerATO̅E : MAYESTATIS : FIDELLES. Auf der Schriftrolle in der Hand des Markgrafen liest man: PV̄ILE | GIA | CO̅IS (communis) MODOE (Modoctie).

hang. Will man trotzdem aus der Abwesenheit des Böhmen auf historische Facta schliessen, so bleibt zunächst zu bedenken, dass dessen Anteil an der Wahl von Anbeginn, wie der „Sachsenspiegel" bezeugt, unregelmässig und häufig streitig war, dass man hierauf allein also die Datierung nicht begründen kann. Von den früheren Erklärern schlossen beispielsweise Giulini[1]) und Frisi[2]) aus dem Fehlen des Böhmenkönigs auf das endende 13. Jahrhundert[3]), schon Zucchi[4]) aber hatte den Namen Ottos III. genannt, welcher auch in der jüngsten Deutung Aiguilhons eine Rolle spielt: des Bonincontro Morigia Beschreibung der Krönungsfeier in Monza[5]) ist mit Ottos III. Namen verbunden, und in dieser Schilderung sieht Aiguilhon mit vollem Recht eine Vorlage für die Inschriften und für die Darstellung dieses Reliefs. Aber nicht im Sinne einer historischen Scene, welche ein bestimmtes historisches Ereignis, die einmalige Krönung einer bestimmten Persönlichkeit, wiedergiebt! Dafür fehlt nicht nur jeglicher feste Anhalt, dagegen spricht vielmehr das Relief selbst. Es ist kein Historien-, sondern ein Ceremonienbild, nicht die Gedenktafel an eine einzelne Krönung, sondern ein künstlerisches Memorandum dessen, was bei der Krönung deutscher Könige in S. Giovanni zu Monza Brauch war. Vor allem wird das Anrecht der Stadt auf diese Ceremonie und ihre aus derselben fliessende Gerechtsame monumental verewigt, — der Gekrönte steht erst in zweiter Linie. Wäre er die Hauptperson, wäre er überhaupt eine bestimmte Person, so bliebe völlig unerklärlich, warum sein Name, ja selbst sein Familienwappen, über ihm fehlt. Schon die allgemein gehaltene Form aller Inschriften[6]) bezeugt meines Erachtens mit voller Sicherheit, dass hier kein vereinzeltes Faktum, sondern die Ceremonie als solche geschildert werden soll. — Aber es bleibt noch die Möglichkeit, dass bei dieser Darstellung die Reminiscenz an eine bestimmte Krönung, oder die Anspielung auf eine solche vorliegt, und unter diesem Gesichtspunkt wird die kunsthistorische Datierung der Arbeit selbst, beziehungsweise die Lebenszeit ihres Meisters, auch inhaltlich bedeutsam. Die frühere Annahme, das Relief sei ein Werk des 13. oder gar des 12. Jahrhunderts, bedarf nicht erst einer Widerlegung: ganz zweifellos gehört es erst dem Trecento an, wie schon Kostüm und Beiwerk unanfechtbar ergeben. Auf das letztere braucht nach den trefflichen Erörterungen von Aiguilhon und Barbier de Montault hier nicht mehr näher eingegangen zu werden, nur auf die zahlreichen

[1]) Memorie di Milano, VII, S. 442 ff. mit Abbild. (1290). — [2]) a. a. O. Diss. III, S. 65 f. — [3]) So auch bei d'Agincourt, Denkm. der Sculptur. Ausg. von v. Quast. Berlin. (Abbild. Taf. XXVI, Nr. 33) und de Linas, Rev. de l'art chrét. 1861 S. 617. Labruzzis Aufsatz in der Zeitschrift: „Il Buonarroti" (2. Serie, XII, 1877/78). Della origine italiana della Corona Ferrea (besonders S. 272 ff.) erklärt die Darstellung als Krönung Friedrich Barbarossas. — [4]) Glorie di Monza. Milano 1613, Breve istoria della corona ferrea. Fontanini (Dissertatio de Corona Ferrea Langobardorum. Romae et Lipsiae 1719) sagt S. 46: „ego propter characterem Teutonicum Ottone IV vetustiorem non puto." S. 77 ff. — [5]) Chronicon Modoetiense. Muratori, Rer. Ital. Script. XII, col. 1080. — [6]) Die Hauptinschrift giebt die Krönungsformel: ALTISSIMI : DEI : 7 : APLICE (apostolice) : SEDIS : GRA : (gratia) 9CEDETE : (concedente) ProVT : (prout) 9STITVTVM : (constitutum) EST : MODOE : (Modoetie) QVE : CAPVT : LOBARDIE : 7 : SEDES : REGNI : ILLIVS : ESSE : DIGNOSCIT : (ur) : IN : SCO : (Sancto) | ORACVLO : SCI : (sancti) IOHANIS : BATISTE : FEREO : DIADEMATE : DE : IVRE : REGNI : CORONO : TE : PVS : (pius) ELECTVM : IVSTE : ATQE : VNCTVM : REGEM : FETIL' : (fertilis) ITALIE. Die allgemein gehaltene Form der Inschriften, und besonders das allgemeine Wort „Imperator" über dem Gekrönten, widerlegt auch die Beweisführung Labruzzos (a. a. O. S. 272 ff.), welcher für die Deutung im Sinne eines historischen Factums am eifrigsten eingetreten ist. Der Ausdruck „LANDEGRAVI", auf welchen Labruzzo seine Beweisführung gründet, stammt aus der Chronik Morigias (a. a. O. col. 1079): „Landegravius Turingiae Palatinus Dapifer."

Analogien sei hingewiesen, welche dieses Krönungsrelief mit der „ältesten, sorgfältigeren Abbildung einer deutschen Königswahl und Krönung", mit den Miniaturen des im Coblenzer Staatsarchiv befindlichen Codex Balduini Trevirensis zeigt. Die dort geschilderte Krönung Heinrich VII. entspricht ikonographisch in der That der Darstellung in Monza in Einzelheiten so völlig, dass schon durch diese Übereinstimmung ein chronologischer Anhalt gegeben ist.[1])

Auch in anderer Hinsicht wird dieser Bildercyklus hier beachtenswert. Die Illustration der Königswahl zeigt hier sieben Kurfürsten, während thatsächlich nur sechs an der Wahl Heinrichs VII. beteiligt waren: ein neuer Beweis dafür, dass man aus dem Fehlen des Böhmenkönigs in Monza nur vorsichtige Schlussfolgerungen ziehen darf. Der Klappsessel des Königs mit den Tierköpfen, in denen Aiguilhon „Hunde oder Wölfe" erkennen will, kehrt auf der Miniatur des Codex Balduini, welche Heinrichs VII. Urteilsspruch über das rebellische Mailand darstellt,[2]) mit allen Details wieder, die hier an den Vorderbeinen deutliche Hundsköpfe zeigen; man möchte fast auf das gleiche Originalstück schliessen. Aber Heinrich VII empfing die lombardische Krone nicht in Monza, sondern in Mailand, und nicht die „eiserne Krone" selbst — Guido della Torre hatte sie damals bei einem Juden versetzt, bei dem sie Matteo Visconti erst etliche Jahre nach Heinrichs Tod wieder auffand — sondern einen eigens für ihn hergestellten Schmuck, die Arbeit des Sieneser Goldschmiedes Lando. Hierdurch büsst freilich nun auch der Anhalt, welchen die in Lilien ausgehende Form der Krone in der Miniatur gewährt, eine Bedeutung ein, aber es bleibt die weitere Analogie bestehen, dass der Maler der Miniaturen überhaupt vielfach die gleiche Bildung der Kronen wählte; offenbar wurde dieselbe im Trecento, wie ja auch auf den Siegeln, als ein gleichsam konventionelles Zeichen verwertet.[3])

Aiguilhon macht ferner drei äussere, rein historische Gründe geltend, welche das Relief zum mindesten bis über die Mitte des Jahrhunderts herabdatieren: erst seit Heinrich VII. habe sich der deutsche König schon vor der römischen Krönung „Imperator" genannt, vor dem Breve Innocenz VI. vom 21. Nov. 1354 habe kein Archipresbyter von Monza die Krönung vollziehen können, die Anwesenheit der Kurfürsten endlich setze die „goldne Bulle" (1356) voraus.

Unbedingt stichhaltig dürfte keiner dieser Beweise sein, aber sie bleiben beachtenswert.

In der Zeit, die zwischen den Tagen des Luxemburgers und der „goldnen Bulle" verflossen, hatte Oberitalien zwei deutsche Könige gesehen, Ludwig den Bayern und Karl IV., und beide hatten die lombardische Krone empfangen — jedoch nicht in Monza, sondern in Mailand, und schon diese Thatsache macht es nahezu unmöglich, das Relief als unmittelbare Darstellung einer dieser beiden Krönungen selbst zu deuten. Reminiscenzen an dieselben könnten freilich mit eingeflossen sein: es bleibt eine ebenso unbestreitbare als unerweisliche Hypothese, dass die Auftraggeber des Reliefs, vielleicht sogar der Künstler selbst, einem dieser Mailänder Krönungsakte beigewohnt und später die Angaben Morigias als Augenzeugen ergänzt hätten. — Die Krönung Ludwigs des Bayern verdient an dieser Stelle jedoch noch in anderem Zusammenhang Erwähnung: ist sie doch in der Trecento-Skulptur Italiens ganz unmittelbar verewigt worden! Der Bischof Guido Tarlati hatte sie zu

[1]) Vergl. „Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis", herausgegeben von Irmer. Berlin 1881, Taf. 4 Krönung zu Aachen; Taf. 9 Krönung zu Mailand. — [2]) Vergl. Ausg. Irmer Tafel 10b. — [3]) Vergl. hierüber auch Barbier de Montault a. a. O. S. 709 Anm. 1.

Pfingsten 1327 in S. Ambrogio zu Mailand vollzogen, und dieses bedeutsame Ereignis seines Lebens durfte in dem chronikartigen Reliefschmuck seines Grabdenkmals naturgemäss nicht fehlen. Neben die Miniatur des Codex Balduini tritt also im Werk der Sienesen Agostino und Agnolo zu Arezzo ein zweites, für die Beurteilung des Monzeser Reliefs nicht unwichtiges Analogon. Und auch dieses bestätigt, dass es dem Meister von Monza nicht um die Schilderung eines vereinzelten geschichtlichen Faktums zu thun war, denn wie ein Trecentobildhauer bei solcher Aufgabe verfahren wäre, wird durch das Sieneser Relief trefflich vor Augen gestellt: dasselbe bietet nicht, wie in Monza, ein Nebeneinander einzelner, lediglich repräsentierender Gestalten, sondern das Bild einer zusammenhängenden Handlung, an welcher Haupt- und Neben-Personen als Akteure beteiligt sind.

Schauplatz ist die Kirche S. Ambrogio: links der Altar mit der einen, für die Königin bestimmten Krone und dem Kelch, oben, über der ganzen Scene, ein Satteldach mit kleiner Kuppel, welche — etwa an der Stelle der Vierung — die Hauptbühne auszeichnet. Dort kniet im Vordergrund das königliche Paar, mit gefalteten Händen, und vor ihm am Altar steht der Bischof, zum König hinabgeneigt, im Begriff, ihm die Krone aufs Haupt zu setzen; im Hintergrunde links folgen sechs Geistliche, rechts eine stattliche Anzahl gewappneter Krieger, einer dicht neben dem anderen, die letzten sogar noch ausschreitend; endlich zwei Herolde, welche in die Trompete stossen. Beiläufig weicht auch hier die Form der Kronen nicht nur von denen der Originale zu Monza, sondern auch von denen unseres Reliefs und des Codex Balduini ab.

Achtundzwanzig Jahre später (1355) sah Mailand die Krönung Karls IV., welche im Trecento die letzte bleiben sollte. Will man annehmen, in dem schmächtigen, langgelockten Jüngling, welcher auf dem Relief in Monza die Krone empfängt, lebe eine bestimmte historische Reminiscenz fort, so spricht hierbei die grösste Wahrscheinlichkeit für Karl IV., dessen Gestalt — schon in seiner Jugend hatte er den Vater nach Italien begleitet und dort schon vor seiner Krönung lange Zeit das Reichsvikariat geführt — von den deutschen Königen des 14. Jahrhunderts in Oberitalien wohl am populärsten geworden ist. — Und jedenfalls ist Karl IV. derjenige von ihnen, dessen Aufenthalt in Italien der Ausführung des Reliefs zeitlich am nächsten bleibt, denn alle Gründe der Stilkritik bestätigen die ohnehin so wahrscheinliche Annahme, dass das Krönungsrelief mit der Kanzel etwa gleichzeitig entstand und unmittelbar für sie gearbeitet wurde. Etliche Beweise hierfür hat schon Aiguilhon zusammengestellt. Soweit sich dieselben auf Übereinstimmungen des Kostümes und der Beigaben mit dem Bildschmuck der Kanzel-Lisenen beschränken, sind sie wohl beachtenswert, aber nicht entscheidend: die Mitra des Erzbischofs, die Tracht der drei geistlichen Kurfürsten, die umwundenen Schwerter, und die nach ambrosianischem Ritus quer über der Brust getragene Stola des Diakonus kehren in der That an einzelnen Heiligen jener Pfeiler genau wieder, aber sie sind meines Wissens im Trecento allgemein üblich, jedenfalls auch sonst nachweisbar. Wesentlicher, ja letzthin massgebend, ist dagegen die stilistische Verwandtschaft, welche zwischen den Lisenen-Reliefs und den Figuren der Krönungsscene obwaltet. Sie spricht zunächst aus der Behandlung der Gewänder, aus der gleichen Zeichnung der Falten, dann auch — soweit sich Vergleichungspunkte darbieten — aus der Wiedergabe des Nackten, für welches weiche Flächen, ja sogar stellenweis volle Formen charakteristisch werden, und allgemeingültig aus der absoluten Gleichheit der Technik, besonders in der Verwendung des Bohrers. Andererseits machen sich zwischen

den Aposteln und dem Krönungsrelief dieselben Unterschiede geltend, welche bei deren Vergleich mit den Lisenen-Figuren auffallen. Beachtet man endlich, dass das Gesims über dem Krönungsrelief[1]) in seinen spitzigen, von Blüten getrennten Acanthusblättern mit dem Gesims der Kanzel völlig übereinstimmt, so kann über die Gleichzeitigkeit der Arbeit kaum noch Zweifel herrschen, ebensowenig aber über ihre gemeinsame Datierung: sowohl das stilistische Gesamtbild, wie das Todesjahr Meister Matteos weisen sie in das letzte Drittel des Trecento.

Diese Erkenntnis war es wohl vor allem, die Aiguilhon auch in der Deutung zu jener geistvollen, aber freilich schon an sich unbeweisbaren und meines Erachtens sogar unwahrscheinlichen Hypothese führte, das Relief spiele auf die „zukünftige" Krönung des jungen Wenzel von Böhmen an, dessen vermeintlichem Römerzug die Ghibellinen Oberitaliens damals froh entgegensahen. Das einzige Sachliche, worauf sich diese Annahme berufen könnte, ist das Fehlen der Böhmen unter den Kurfürsten, das sich bei dieser Hypothese allerdings von selbst erklären würde, aber — wie oben erörtert — überhaupt wenig beweiskräftig erscheint. Das Übrige, was Aiguilhon zu Gunsten derselben geltend macht, wie beispielsweise die Jugend des dargestellten Königs, bleibt gänzlich belanglos. Und ebensowenig vermag sich Aiguilhons ansprechende Deutung einzelner Lisenenfiguren auf König Wenzel über das Gebiet des Möglichen zu erheben. Kein Zweifel, dass einige jetzt versetzte, ehemals unterhalb des Krönungsreliefs befindliche Gestalten zu dessen Inhalt in einer inneren Beziehung stehen, dass die Judith mit dem Haupt des Holofernes und der David mit der Schleuder hier das Volksrecht repräsentieren, wie sie ja auch die Republik verkörpern; kein Zweifel ferner, dass die thronende Gestalt, der Hornbläser („Herold" neben ihr, der Mann, welcher mit der Axt gegen den Baum schlägt und das unter demselben befindliche Getier vertreibt, als Nebucadnezars Traum zu erklären sind.[2]) Diese drei biblischen Gedankenkreise sollen hier in der That auf die Folgen des bösen Regiments hinweisen, dessen kirchliche Weihe das Hauptrelief oben zeigt. Aber Aiguilhon will über solchen allgemeinen Zusammenhang noch hinausgehen. Er sieht hier eine „Parodie" der oberen Scene, hervorgerufen durch Wenzels Persönlichkeit und Schicksal, einen Wiederhall der in Italien herrschenden Stimmung, zur Zeit, als der Traum der Ghibellinen ein so klägliches Ende fand, als des schwachen Böhmen Unfähigkeit zu Tage trat und seine Absetzung herbeiführte: der ersehnte Befreier Italiens war zum Spott seines eigenen Landes geworden, ein „Sardanapal des Nordens", ein „Thersites", eine „Missgestalt" auf dem Thron, — und wie er im oberen Relief vorzeitig als Empfänger der lombardischen Krone gefeiert worden, so werde er nun unten verhöhnt als „ein Monstrum, ein bocksbeiniger, gekrönter Satyr"! Ja Aiguilhon sieht hierin sogar ein politisches Glaubensbekenntnis des Künstlers selbst, „sei es, dass derselbe dieses Werk für einen der Krone Unwürdigen von vornherein ungern ausführte, sei es, dass sich zwischen Beginn und Vollendung der Kanzel jener Umschwung der Ansichten über Wenzel vollzog" und auch an dem ursprünglich für ihn berechneten Bildwerk Andeutung verlangte. — Das heisst den politischen Scharfblick und vor allem die Initiative eines Trecento-Bildhauers denn doch wohl überschätzen! Bis zu so feiner Parodie und so offenkundiger Parteinahme hat sich selbst keiner jener gotischen Steinmetzen und Bild-

[1]) Dasselbe ist 1 m hoch und 2,78 m breit. — [2]) Daniel, Cap. 4.

schnitzer aufgeschwungen, welche in Frankreich und in Deutschland an untergeordneter Stelle ihrer Werke ihrer burlesken Laune die Zügel schiessen lassen, abgesehen davon, dass von solcher Freiheit in Italien nur dürftige Spuren vorhanden sind. Wenn Aiguilhons Hypothese überhaupt glaubhaft erscheinen soll, so kann sie sich jedenfalls nicht auf eine private Meinung des Künstlers, sondern vielmehr auf eine Vorschrift seiner Auftraggeber berufen. Aber auch so bleibt sie, den oben angeführten Gründen zufolge, unwahrscheinlich. Liegt doch auch solche persönliche Zuspitzung der mittelalterlichen Anschauungsweise und Kunst fern, und enthielte doch der Bildschmuck der Kanzel bei dieser Erklärung, nach welcher er hier spottend zurücknimmt, was er dort frohlockend verkündet, einen Widerspruch in sich. — Man wird sich also vorerst damit begnügen müssen, in den Lisenen-Reliefs neben den Tugenden und den Lastern allgemeingültig die Vertreter und Rächer eines schlechten Regimentes zu sehen, ebenso allgemeingültig, wie das Hauptrelief die Krönungsceremonie als solche schildert. —

Der kunsthistorische Wert des Monumentes büsste bei dieser Deutung nichts ein, denn der Unterschied zwischen einem Ceremonien- und einem Historienbild konnte im Trecento bei der verhältnismässig niedrigen Entwicklungsstufe der Porträtdarstellung in diesem Sinne noch keine wesentliche Bedeutung gewinnen. Freilich ist diese Krönungsscene nicht sowohl mit den Reliefs des Tarlati- und des Cangrande-Denkmals als etwa mit dem Sarkophag Azzo Viscontis in Parallele zu setzen, denn wie an diesem galt es in erster Reihe die Wiedergabe repräsentierender, nicht aber handelnder Gestalten. Unter diesem Gesichtspunkte lassen sich die Mängel der Gesamtkomposition entschuldigen, während die Vortrefflichkeit einzelner Teile doppelt rühmenswert erscheint. Das Beste ist zweifellos die letzte Gruppe zur Rechten, die Bürger von Monza vor dem Markgrafen von Brandenburg. Besonders fesselt die Erscheinung des letzteren durch ihre männliche Schlichtheit und durch die sprechende Natürlichkeit der Bewegung. Auch die Haltung des Archipresbyters ist der Situation glücklich angemessen und, gleich der des Königs, nicht ohne Würde. Die übrigen Figuren stehen meist nicht fest auf den Füssen: ein Fehler, welcher in den Bildwerken der Campionesen fast überall da wiederkehrt, wo das lang herabwallende Gewand durch den kurzen Rock ersetzt werden musste. Die Arbeit, obschon wohl auf die Hilfe der Farbe und zweifellos auf die der Vergoldung berechnet, ist sorgsam, der Faltenwurf breit und wirkungsvoll behandelt, die Haarfläche zum Teil gestrichelt, zum Teil durch Bohrlöcher belebt. Im ganzen bekundet jedoch auch dieses Werk das Erblassen der Pisaner Tradition, selbst wenn man deren Masstab lediglich dem inhaltlich verwandten Relief vom Sarkophag Azzo Viscontis entnimmt: es fehlt der Reiz schmückenden Beiwerks, der sich über jene Mailänder Darstellung der Belehnungsscene breitet, es fehlt auch der monumentale Zug, der dort, im Hinblick auf die Pisani freilich wesentlich abgeschwächt, noch anklingt: eine realistische Auffassungsweise stellt hier Figur neben Figur, sich beschränkend auf das thatsächlich Gegebene, unbekümmert um die Gesamtwirkung. Kerngesund ist die Kunst, die hier zum Wort gelangt, aber ohne Grösse, und sie wirkt, da zur Entfaltung jener barock-phantastischen Neigungen, die sich in den Fabelwesen der Lisenen zeigen, hier kein Anlass war, völlig nüchtern. — Unter den Campionesen selbst aber, welche bisher eine kunsthistorisch greifbare Gestalt gewonnen haben, steht der Meister dieses Reliefs der Richtung Giowannis doch wohl am nächsten, und über

der oberflächlichen Art eines Bonino; neben dem Schöpfer des Stefano- und des Aliprandi-Sarkophages jedoch sinkt auch er zu einem tüchtigen Handwerker herab, und unzweifelhaft hat Matteo als Bildhauer nicht auf die gleiche kunsthistorische Bedeutung Anspruch, die ihm als Architekten, als Meister der Fassade von S. Giovanni, zukommt. An dieses Bauwerk ist sein Name dauernd geknüpft, und die Hauptthätigkeit seines Lebens fand hier ihr Centrum. Versuchte doch die Mailänder Dombauhütte 1390 vergeblich, ihn für sich zu gewinnen. Nur gelegentlich scheint er sich nach der lombardischen Hauptstadt begeben zu haben, um dort seinen Rat als gewiegter Ingenieur zu erteilen; wie beispielsweise für die Verstärkung der Pfeiler an der Vierung des Domes.[1]) Möglich, dass das prächtige Fragment einer Terrakotta-Dekoration, welches sich jetzt in der nördlichen Sakristei des Mailänder Domes befindet und mannigfache Motive der Fassade von S. Giovanni aufweist, auf seinen Entwurf zurückgeht.[2])

Wo aber empfing Matteo die Schulung für seine Leistungen in Monza? — Auch für die Beantwortung dieser Frage scheint mir die Area di S. Agostino in Pavia beachtenswert. Schon oben ist betont worden, wie sehr die Apostel an dessen Sockelteil in der Auffassung denen der Kanzel von Monza ähneln, aber es handelt sich dabei eben lediglich um die Art der Darstellung, um Kostüm und Haltung, nicht um die Arbeit selbst, welche scharfe Gegensätze aufweist. Anders im Ornament der Nischenumrahmungen! Die gleichen Säulen, die sich aus herzförmigen, ineinander geschobenen Gliedern so seltsam aufbauen, die gleichen Kapitäle, das gleiche spitzige Akanthusblatt an den Gesimsen und in den Zwickeln, besonders aber die gleichen, wellenförmig geschwungenen Ranken mit feigenartigen Blättern, welche am Heiligengrab in Pavia je zwei Nischen quadratisch umrahmen, in Monza aber als Bogenfries dienen! Nach Massgabe der Stilkritik erscheint demgemäss die Hypothese, auch Matteo da Campione habe am Agostino-Denkmal Anteil, wenigstens nicht grundlos.

Eine andere Verbindung aber führt von der Kanzel von Monza zu einem neuen Glied der Campionesen, welches deren Beziehung zum deutschen Norden am schärfsten verkörpert und im Mailänder Dom höchst charakteristische Analogien zu der Mittelgruppe der Kanzel hinterlassen hat, zu einem Künstler, dessen Namen erst vor kurzem entdeckt wurde, zu Giacomo di Zambonino da Campione, dem letzten seines Stammes, dessen hier kurz zu gedenken ist.

[1]) Vergl. Boito a. a. O. S. 91 u. 101. — [2]) Vergl. Boito a. a. O. S. 141. Abbild. Tat. 20.

Giacomo da Campione und Giovannino de' Grassi.

DIE SKULPTUREN DER DOM-SAKRISTEIEN ZU MAILAND.

Giacomo zählte zweifellos zu den hervorragendsten Campionesen an der Mailänder Dombauhütte. Die dortigen, von Boito[1]) zusammengestellten Nachrichten über ihn melden nur Rühmliches. Bei jener Konferenz vom 20. März 1388, in welcher er neben seinen Landsleuten Marco, Zeno und Bonino sein Gutachten abgiebt, führt er freilich nur den Titel „magister",[2]) seit dem 1. Mai desselben Jahres aber rechnet er zu den „ständigen Ingenieuren" des Baues.[3]) Ihn als dessen Schöpfer zu preisen, wozu die Worte „qui principiavit ipsam fabricam" verleiten können, ist ungerechtfertigt,[4]) aber das Schreiben selbst, (vom März 1397), in welchem sie sich finden, stellt ihm ein glänzendes Zeugnis aus: dringend verlangt man den erfahrenen Meister zurück, den Gian Galeazzo Visconti zeitweilig an seine Lieblingsschöpfung, die Certosa zu Pavia, berufen hatte, und als er ein Jahr darauf starb (31. Oktober 1398), trug die Bauleitung die Begräbniskosten — der Leichnam wurde nach Campione überführt — und liess seine Zeichnungen sammeln, mit rühmenden Worten seiner Verdienste gedenkend.[5]) — Soweit dieselben der Architektur angehören, sei auf Boitos Würdigung verwiesen, aber auch ein mit reichem plastischem Schmuck versehenes Werk trägt im Mailänder Dom seinen Namen, das Tabernakel über der Eingangspforte zur nördlichen Sakristei:[6])

IACOBVS FILIVS SER ZAMBONINI DE CAMPILIONO FABRICAVIT
HOC OPVS.

Das „fabricavit" an Stelle eines „sculpsit" könnte vielleicht veranlassen, dem Giacomo nur die Architektur, den plastischen Teil aber einer anderen Hand zuzuschreiben, jedoch stehen jene Worte unmittelbar unter dem Hauptrelief, und müssen unbedingt sogar zunächst nur auf dieses selbst gedeutet werden, und ferner bezeugen die Akten klar, dass Giacomo nicht nur Architekt und Ingenieur gewesen, sondern auch den Meissel zu führen wusste: im September 1391 erwähnen sie „figuras factas per magistrum Jacobum".[7]) Maler aber war Giacomo nicht; seinen Figuren, beziehungsweise ihrem architektonischen und ornamentalen Rahmen, Farben- und Goldschmuck zu verleihen, ward Giovannino de' Grassi am 25. Juli 1395 beauftragt. Durch diese beiden Daten ist auch die Entstehungszeit des Werkes bestimmt.

Ein glücklicher Zufall hat die Künstlerinschrift unter diesem völlig beschatteten

---

[1]) a. a. O. passim. — [2]) Vergl. Boito a. a. O., S. 72. — [3]) Boito S. 87. — [4]) Boito S. 87 f. — [5]) Boito S. 88. In den Akten heisst es: (Campione) „ubi habetat habitaculum pro se et ejus familia." — [6]) Abbild. Boito. Taf. 26. — [7]) Boito S. 137.

Relief entdecken lassen und in ihr ein besonders wertvolles und noch zu wenig beachtetes Zeugnis für die innigen Beziehungen, welche die Kunst der Campionesen zum deutschen Norden besitzt: ohne jene Inschrift müsste man hier mit gutem Grunde auf einen deutschen Meister schliessen. Schon der Inhalt der Darstellung ist unitalienisch, findet dagegen in deutschen gothischen Holzschnitzereien zahlreiche Analogien. Es ist eine Glorifikation Christi durch Engel- und Heiligenscharen. Der Erlöser thront in der Mitte, die Rechte sprechend erhoben, die Linke auf ein Buch legend. An seinen Unterkörper schmiegen sich geflügelte Cherubim, oben aber bildet die hohe Mandorla eine glatte Hintergrundsfläche, während ihr Rand in kleine, wie aus Blech ausgeschnittene Flammchen ausgeht. Es folgen singende und musizierende Engel, unten aber die Halbfiguren mannigfacher Heiligen ohne äussere Anzeichen der Heiligkeit, Männergestalten in geistlicher, jedoch auch in Laien-Tracht.

Formal höchst auffällig ist bereits der Reliefstil mit seinen scharfen Unterschneidungen und Verkürzungen. In der zweiten Figurenreihe unten wendet eine jugendliche, mit gefalteten Händen betende Gestalt ihren Kopf so scharf empor, dass man in der Vorderansicht nur ihr Kinn sieht, und an der Spitze beugt sich ein Engel mit halbem Oberkörper über das von seinen Genossen gehaltene Schriftband. Auffällig ist nicht minder die Beweglichkeit dieser Figuren. Man sehe, wie der Engel mit der Harfe in die Saiten greift, wie lebhaft der Geiger seinen Bogen führt! Es mangelt nicht an verrenkten Köpfen und Gliedmassen, die Bewegungen sind vielfach eckig und unschön, aber die Energie des Ausdrucks verfehlt ihre günstige Wirkung nicht, und wird kunsthistorisch, im Vergleich mit den bisher berachteten Arbeiten der Campionesen, als ein Novum besonders bezeichnend. Nicht minder die Eigenart der Kopftypen, des Faltenwurfs, und die Zeichnung der Extremitäten, besonders der Hände! Die sonst selten vermisste Rundung der Gliedmassen weicht hageren Formen. Die Gestalten sind überschlank, in den Gesichtern und besonders in den Händen tritt das Knochengerüst stark hervor; die Typen erscheinen völlig unitalienisch. Dieser Christus im eng gegürteten Aermelgewand, mit dem schleppenden Schultermantel, mit den schräg stehenden Augen und dem geteilten Bart, diese völlig individuellen Männerköpfe mit dem so mannigfachen Haar- und Bartschnitt und den scharf zurückspringenden Stirnen, diese langen, spitzen Engelflügel finden sich am ehesten auf Tyroler Holzschnitzereien im Stil eines Michael Pacher wieder. Im Mailändischen selbst bieten hierzu nur die drei Gestalten an der Mitteltribüne der Kanzel im Dom zu Monza Analogien, welche sich auch auf die kantige Behandlung der Falten ausdehnen lassen. — Und diese Verwandtschaft mit den Figuren von Monza wird in dem unteren Relief, der eigentlichen Portallünette, zu unmittelbarer Abhängigkeit. Auch dort erscheint Christus als Weltenrichter mit dem flammenden Blitzstrahl, auch dort knien neben ihm als Fürbitter links Maria und rechts Johannes, der, doppelköpfig, wie in Monza, sein Haupt zugleich in den Händen trägt. Dort sind auch die Kopftypen wenigstens ähnlich. Trotzdem zeigen sich im ganzen wie im einzelnen wesentliche Abweichungen. Maria betet nicht mehr, sondern sie fasst mit beiden Händen ihren entblössten Busen, Johannes kniet nicht mehr ruhig, sondern er scheint im Begriff, sein Knie zu beugen, als sei er soeben eilend genaht, und der Blitz in Christi Händen ist nicht mehr nur attributiv, sondern er gleicht einem Scepter, an welchem die erhobene Rechte eines Königs ruht. — Eine so wirkungsvolle Auffassung, eine so spontane Belebung der Situationen,

kannten die bisher geschilderten Campionesen nicht. Und wie wesentlich unterscheidet sich Giacomo von ihnen vor allem in der Behandlung des Gewandes! Zum ersten Male tritt hier neben und in demselben der Körperbau selbständig hervor. Keine zugeschnittenen und genähten Kostüme tragen diese Gestalten, sondern grosse viereckige Stoffstücke umhüllen sie leicht, nach Art antiker Tracht. Christi rechter Arm und die rechte Seite der Brust sind nackt, der Oberkörper Mariä ist, der Situation entsprechend, vorn entblösst, und der Mantel des Johannes lässt Arme und Beine frei. Dabei folgt die Drappierung der Stoffe den energisch bewegten Gliedmassen so unmittelbar, dass man — ständen wir nicht im Trecento — wohl annehmen könnte, der Künstler habe seine Figuren zunächst nackt modelliert, und dann erst die mantelartigen Gewandstücke darüber gebreitet. Die Falten selbst sind auch hier scharf und hart, aber nicht kleinlich geknittert; jede ornamentale Verbrämung, wie sie Matteo liebt, ist vermieden oder dem Pinsel des Malers vorbehalten. Ein rücksichtsloser Realismus waltet in dieser Darstellung, noch unmittelbarer, als an der Tribüne der Monzeser Kanzel. Die Kopftypen entsprechen in ihrer völlig individuellen aber wenig anziehenden derben Bildung denen des oberen Reliefs. Durch die Formengebung in scharf geschiedenen Massen und durch die strichelnde Darstellung der Haare gemahnt auch die Technik an deutsche Holzschnitzereien. —

So wäre also neben Matteo in Meister Giacomo eine Persönlichkeit gefunden, welche die Beziehungen der Campionesen zur deutschen Kunst gleichsam sinnfällig verkörpert. Und dieser nordische Einfluss ist bei ihm auch durch äussere Verhältnisse erklärlich. Unmittelbar neben ihm arbeitete ein Künstler mit deutschem Namen, der wohl zweifellos in Deutschland Beziehungen hatte, denn die Bauverwaltung sandte ihn am 12. März 1391 nach Köln, um dort „unum maximum inzignerium pro ... fabrica“ zu gewinnen[1]): der vielgenannte Giovanni di Fernach, der mit Giovanni Brondefer und Pietro Vin oder Um in den Bauakten die Gruppe der „teutonici“ bildet, und dennoch, wie Giacomo selbst, und ein Lazzaro Fernach als „de loco Campillioni“ bezeichnet wird.[2]) Giovanni di Fernach schuf das Gegenstück zu Giacomos Tabernakel, die Supraporte über der südlichen Sakristeithür, etwa gleichzeitig, — am 5. August 1393 beschäftigt sich die Baukommission mit seinen Zeichnungen hierfür — jenes überladene Werk, dessen völlig deutsch-gotischen Charakter bereits Boito[3]) erkannt und ausführlich erörtert hat. Derselbe Giovanni hatte mit seinem oben genannten deutschen Zunftgenossen ferner schon 1389[4]) jenes seltsame Relief der Halbfigur Christi über dem Grab von einem von zwei Engeln gehaltenen Vorhang gearbeitet, welcher jetzt im Chor angebracht ist, und gleich dem früher[5]) erwähnten Madonnenrelief zwischen den Ducento-Aposteln des nördlichen Seitenschiffes die deutsche Plastik im Mailänder Dom am klarsten vertritt.

Dass deutsche Architekten, Konstrukteure, Ingenieure, dass Scharen deutscher Bauhandwerker am Mailänder Dom beschäftigt waren, ist längst erwiesen, und auch der Einfluss, den sie auf den Dombau und weiter auf die Entwickelung der lombardischen Gotik ausgeübt haben, ist vielfach sorgsam abgewogen worden. Aber auch die Plastik ist von diesem Verhältnis nicht unbeeinflusst geblieben, und diese Berührung mit dem Norden hat, schon durch die Heimat der Bildhauer selbst

---

[1]) Boito S. 113. — [2]) Boito S. 83. — [3]) a. a. O., S. 138 f. Abbild. Taf. 24; Detail Taf. 25. — [4]) Boito a. a. O. S. 102 f. Abbild. Taf. 37. — [5]) Vergl. Anm. 4, S. 44. Abbild. bei Boito Taf. 38.

vorbereitet, durch die im Anschluss an den Mailänder Dom erfolgte Befruchtung fortgewirkt, bis zur Renaissance. Für die Art, in welcher sich diese Beziehung zum Norden an Giacomos Portalschmuck zeigt, gewährt jedoch erst jene Supraporte des Südportales den rechten Masstab: ihr gegenüber behält die Schöpfung Giacomos dennoch einen italienischen Charakter, freilich mehr im negativen Sinn, indem sie sich von der dortigen Überladung freihält, als positiv, und mehr in der weit strengeren Architektur und Ornamentation, als im Figürlichen. —

Noch eine dritte Arbeit befindet sich in unmittelbarer Nähe, welche die kunsthistorische Stellung Meister Giacomos mitbestimmt, das Werk des dritten und offenbar vielseitigsten unter den Künstlern, die am Ende des Trecento für die dekorative Ausschmückung der beiden Dom-Sakristeien thätig waren: des Giovannino de' Grassi. Er war in erster Reihe Maler, zugleich aber auch Architekt, und wie er in den Akten fort und fort neben den Bildhauern auftritt, deren Werke er bemalt und vergoldet, so griff er beglaubigtermassen im März 1391 selbst zum Meissel, um für den südlichen Sakristeibrunnen eine Umrahmung zu arbeiten.[1]) Im Juni 1396 war auch dieses Werk der Vollendung nah und empfing von gleicher Hand Gold und Farben. Sein figürlicher Hauptschmuck füllt die Giebelfläche, er zeigt, mit feiner Beziehung zu seiner Stätte, Christus und die Samariterin am Brunnen. Dieses in der italienischen Plastik sehr selten behandelte Thema[2]) schloss Anlehnung an bekannte Muster von selbst aus, und das ist der Darstellung ausnahmsweise zu gute gekommen. Giovanninos Gestaltungskraft war gross genug, um weder die Schwierigkeiten der Scene an sich, noch diejenigen des gegebenen Raumes zu scheuen. Die Art, wie er die Aufgabe löste, zeugt von ungewöhnlichem, freilich mehr malerisch als plastisch geschultem Takt. Er fügte in das Giebelfeld einen kräftig profilierten Vierpass-Rauten-Rahmen ein, gab demselben jedoch, dem Giebel und dem Bilde entsprechend, flache Bogen und setzte ihm unten eine polygonale Konsole vor, welche scheinbar aus einem von zwei Engeln gehaltenen Akanthuskelch herauswächst. Diese Konsole sowie eine starke Vertiefung des Grundes boten ihm die Möglichkeit, die beiden Figuren, wie es ihr hoher Standort erforderte, fast in voller Körperlichkeit zu bilden, und das ganze Relief, seiner persönlichen Begabung offenbar am meisten entsprechend, rein malerisch zu behandeln. Seitlich deuten Felsen und Bäume die Landschaft an, in der Mitte erhebt sich, perspektivisch verkürzt, die Brunneneinfassung, über welcher der an einem Strick befestigte Schöpfeimer schwebt, links, völlig im Vordergrund, sitzt Christus, die Rechte auf den Brunnenrand legend, in der Linken ein stark geschwungenes Schriftband; rechts, aber im Mittelgrund, so dass der Unterkörper hinter den Felsen in der Fläche halb verschwindet, steht die Samariterin, leicht vorgebeugt, mit der einen Hand den Eimer, mit der anderen den oben über eine Rolle laufenden Strick fassend. Der malerische Charakter des Ganzen äussert sich besonders bezeichnend in einem an sich unwesentlichen Detail: der Mantel Christi fällt unten vorn über das Profil der Konsole frei herab. — Die Samariterin ist in Typus und Tracht eine Gestalt aus dem Volke, dem genrehaften Gehalt der Scene trefflich angepasst, Christus jedoch schon durch das Kostüm als Idealfigur gekennzeichnet, im langen, faltenreichen Mantel, der aber den Hals und die Füsse frei lässt. Hierin, sowie in der Behandlung des Faltenwurfs selbst und

[1]) Boito S. 139 f. Abbild. Taf. 27 u. 28. — [2]) Bonino da Campione stellte es am Sarkophag des Cansignorio della Scala dar. Vergl. S. 93.

des Nackten, zeigt sich eine Verwandtschaft mit dem Lünettenrelief des Nordportales, und wäre nicht der Kopftypus Christi an dieser beglaubigten Arbeit Giovanninos von dem dortigen so wesentlich verschieden, so könnte man wohl bei beiden Arbeiten auf die gleiche Hand schliessen. Jedenfalls ist aus stilkritischen Gründen der Ansicht Boitos beizustimmen, dass an der Lünette der nördlichen Sakristeithüre Fries und Archivolte mit den von seltsam malerischen Rahmen umschlossenen Prophetenköpfen, und der ihnen völlig entsprechende Architrav der südlichen Sakristeithür auf Giovannino de' Grassi zurückgehen. Und auch darin besteht Boitos Stilanalyse sicherlich zu Recht, dass jenes Brunnenrelief im Vergleich mit den Tabernakeln über den beiden Sakristeithüren am reinsten italienisch ist. Giacomo da Campione arbeitete mit dem Schöpfer dieses Reliefs unmittelbar zusammen und wurde von dessen Art stark beeinflusst. Seine Kunst steht in der Mitte zwischen derjenigen des Italieners Giovannino de' Grassi und derjenigen des deutsch geschulten Giovanni di Fernach, aber sie neigt sich doch mehr der letzteren zu und bietet auch in diesem Sinne eine Parallele zu der Art seines Landsmannes Matteo.

Mit der Konstatierung dieses kunsthistorischen Verhältnisses muss ich mich hier begnügen. Die in wechselseitigem Einfluss entstandene Verbindung zwischen der Kunst der drei genannten Meister beherrscht die Mailänder Plastik am Ende des Trecento und zeitigt diejenige des beginnenden Quattrocento. Giovannino de' Grassi dürfte in dieser Trias der bedeutendste gewesen sein. Zeugnis dafür ist schon die Thatsache, dass ihm der Entwurf zum Grabmonument des Galeazzo II. Visconti übertragen wurde.[1]) Es blieb bei dem Entwurf, aber Mailand besitzt noch hervorragende Skulpturwerke, welche, wenn nicht die Hand, so doch den Einfluss Giovanninos deutlich erkennen lassen, vor allem die eigenartigen Passionsreliefs am Hochaltar von S. Eustorgio.

Am eingehendsten ist die Bedeutung dieses Werkes bisher von Mongeri[2]) erörtert worden. In seiner jetzigen Gestalt besteht es aus heterogenen Teilen, welche sich schon auf den ersten Blick sondern: der untere, doppelstöckige Abschnitt ist einheitlich, eine Arbeit des endenden vierzehnten Jahrhunderts, der Krönungsteil mit seinen fünf Nischen dagegen gehört höchstens in seiner Architektur und den sechs auf den Pfeilern stehenden Statuetten der gleichen Epoche an, die grossen Heiligenfiguren in den Nischen selbst jedoch, und die Engel auf den Giebeln stammen, gleich der geschmacklosen Dekoration der Pfeiler, aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Dieser Altar ist eine Stiftung des Giovanni Galeazzo Visconti, aber auch ohne diese Datierung würde man den unteren, intakt gebliebenen Hauptteil stilkritisch dem endenden Trecento zuweisen müssen; aufs klarste spricht aus ihm die ausgereifte lombardische Gotik, sowohl aus der Architektur und dem Ornament, wie vor allem aus dem Figürlichen. Dasselbe ist der Darstellung der Passion gewidmet. In zwei Reihen übereinander zeigen acht unten durch gewundene Säulchen, oben durch fialenartige Pfeiler getrennte Reliefs „Christus am Ölberg", die „Gefangennahme", „Christus vor Kaiphas", die „Geisselung" (untere Reihe), „Christus vor Pilatus", die „Kreuztragung", die „Beweinung" und „Christus in der Vorhölle" (obere Reihe), während das in seiner Höhe der Doppelreihe dieser Reliefs entsprechende Mittelfeld die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes

---

[1]) Boito a. a. O. S. 142. (11. Nov. 1393). — [2]) a. a. O. S. 58 f. Vergl. Caffi a. a. O. S. 163.

enthält: — willkommene Parallelen also zu einzelnen Reliefs im Baptisterium von Bergamo, kunsthistorisch bezeichnende Gegenbilder zu der Art des Giovanni da Campione, von dessen Werk sie durch ein Menschenalter und mit demselben durch die bisher geschilderte Entwicklung der lombardischen Plastik getrennt sind!

Der gemeinsame Boden verleugnet sich nicht völlig. Auch hier noch klingt die Lust an breiter Erzählungsweise an, die im Anschluss an die Tradition die Nebenepisoden und Nebenpersonen der Haupthandlungen nirgends vergisst und reichhaltige Bilder selbst auf Kosten der Übersichtlichkeit entwirft. In der Komposition lässt sich ein wesentlicher Fortschritt zu plastischer Klarheit und einem durch künstlerische Gesichtspunkte prinzipiell bestimmten Reliefstil nicht erkennen. Der „horror vacui" ist geblieben, aber er greift doch nicht mehr so häufig zur Schilderung des Schauplatzes und der Landschaft, abgesehen von der Scene auf dem Ölberg, wo dies durch den Stoff selbst geboten war. Die Handlung als solche beschäftigt den Künstler ausschliesslicher. Man beachte beispielsweise die „Geisselung", wo jene in Bergamo auffällige Hintergrunds-Architektur mit ihrer genrehaften Staffage fehlt, dafür aber die Hauptscene schon durch die Gestalt des vor Christus zu höhnischer Reverenz sich beugenden Schergen mit völlig anderer, sprechender Charakteristik selbst der Nebenpersonen vorgetragen wird. Ungleich wesentlicher aber ist der Fortschritt des in der Durchbildung des Einzelnen bewährten künstlerischen Könnens. Die Gestalten sind in den mannigfachsten Situationen lebhaft bewegt, wobei die Seelenzustände zu drastischem Ausdruck gelangen, — vor allem bei der „Beweinung Christi" — die Sprache der Hände weiss selbst bei massvollem Ton sinnfällig zu schildern, — man sehe beispielsweise wie Christus bei der „Kreuztragung" zu den klagenden Frauen redet! — die Köpfe sind durchgängig individualisiert, wobei die Physiognomik, besonders an den Mundpartien, zuweilen erstaunlich lebhaft wird, der Faltenwurf bleibt nicht mehr schematisch, eben gerade ausreichend, sondern er wird meist über das notwendige, vielfach sogar über das natürliche Mass hinaus, gesteigert, als selbständiges Element der künstlerischen Wirkung verwertet. Das letztere ist so auffällig, dass es zu einem zuverlässigen stilkritischen Merkzeichen wird. Ganz ungewöhnlich stoffreiche, schwere Gewänder umhüllen diese Gestalten in lebhafter, aber kleinlicher Drappierung; die Falten und Fältchen dulden keine einzige ruhige Fläche, und mit sichtlicher Vorliebe schildert der Meister Bewegungsmotive, welche — etwa durch das Raffen und Emporheben des Kleides — zu zahlreichen S-förmigen Falten Gelegenheit bieten, und breitet die Stoffmasse selbst noch am Boden aus. Trotzdem scheut er auch vor der Wiedergabe des Nackten nicht zurück und zeigt dabei in der Ausarbeitung der Füsse und Hände ein im Trecento in Oberitalien auffälliges Können. Endlich — und dies ist neben der Gewandbehandlung der zweite wesentlichste Anhaltepunkt für die Stilkritik — bevorzugt er schmächtige, überschlanke Körper.

Dies alles lässt sich aus der bisher geschilderten Kunstweise der Campionesen selbst nicht mehr ableiten: weder die durch Giovanni, noch die durch Bonino gekennzeichnete Richtung derselben konnte für sich allein hierzu führen. Etwas näher bleibt diese Arbeit noch der Art eines Matteo und Giacomo, das eigentliche kunsthistorische Bindeglied zwischen ihr und den lombardischen Trecento-Skulpturen jedoch bietet allein der Stil des Giovannino de' Grassi. Man vergleiche dessen Propheten- und Heiligenköpfe in den Architraven jener beiden

Sakristeithüren mit den Männertypen dieses Altarreliefs, jenen Christus über dem Sakristeibrunnen mit demjenigen in der Scene am Ölberg, wo selbst der Felsgrund und die Bäume, sowie das malerisch geschwungene Schriftband Analogien zu Giovannis Brunnenrelief bieten! Das letztere ist freilich nicht reichhaltig genug, um eine lediglich stilkritische Hypothese sicher zu stützen, soweit es aber mit den Altarreliefs von S. Eustorgio in deren Sinn eine Vergleichung überhaupt ermöglicht, spricht dieselbe hier wenn nicht für Identität, so doch unbedingt für gleiche Schulung der Meister. — Besteht aber diese, schon von Mongeri vermutungsweise ausgesprochene Zuweisung zu Recht, so fällt nunmehr auch auf das hervorragendste aller bisher betrachteten Skulpturwerke, welches hier zuvor[1]) nur in seinem äusseren Zusammenhang mit den Denkmälern des gleichen Ortes charakterisiert wurde, ein neues Licht: auf das Sarkophagrelief des Salvarino Aliprandi in S. Marco. Die frühere Erörterung stellte dasselbe an die Spitze der äusserlich noch mit der Art Boninos verbundenen Werke, aber es überragte dieselben so weit, dass diese Beziehung unwesentlich erschien, und sich zunächst nur das Walten einer neuen, den bekannten Campionesen durchaus überlegenen Künstlerpersönlichkeit ergab. Einen Namen vermag dieselbe freilich auch jetzt nicht zu gewinnen, denn es zeigen sich zwischen diesem Sarkophagrelief und den zuletzt erörterten Arbeiten im Dom und in S. Eustorgio zu viele Ungleichheiten, — besonders in der Proportionierung der Figuren! — als dass man es dem Giovannino de' Grassi selbst zuschreiben dürfte, aber es genügt ein vergleichender Blick auf den Faltenwurf, um die allgemeine stilistische Verwandtschaft mit den Passionsdarstellungen und dem Brunnenrelief und in derselben gerade die Quelle für alles das zu erkennen, was im Aliprandi-Sarkophag bisher als ein unerklärliches Neues erschien. — Auch in diesem Zusammenhang jedoch bleibt das Aliprandi-Relief unter allen bisher geschilderten Werken das vollendetste und geht — wer auch immer sein Meister sein mag — über die Sprache trecentistischer Kunst bereits hinaus. —

Giacomo ist der letzte der Campionesen, welcher in der lombardischen Trecento-Skulptur greifbare Gestalt gewinnt. Unter den zahlreichen bisher hier noch unerwähnt gebliebenen Namen seiner Landsleute, welche die Dombauakten überliefern, tritt im vierzehnten Jahrhundert überhaupt nur noch Marco Frisone in den Vordergrund, jedoch nicht als Bildhauer, sondern als Architekt. Die Schilderung seiner Wirksamkeit liegt demgemäss ausserhalb der Grenzen dieser Untersuchung, die ja auch weniger zur Künstler- als zur Kunstgeschichte beitragen will. Es erübrigt daher nur noch, ihr Ergebnis im Sinne der letzteren kurz zusammenzufassen.

[1]) Vergl. S. 107.

Rückschau und Ausblick.

Das korporative Schaffen der Campionesen hatte der Hoffnung, unter ihnen scharf ausgeprägten Künstlercharakteren zu begegnen, von vornherein enge Schranken gezogen. In der That liessen sich aus den Denkmälergruppen, welche die stilkritische Sonderung kennen lehrte, einzelne Künstlerpersönlichkeiten nur unter Vorbehalt ableiten; mit unbedingter Sicherheit ergab sich aus ihnen vielmehr zunächst nur die wechselnde, mehr oder minder ausgedehnte Herrschaft verschiedener Kunstrichtungen und Stilweisen.

Der am tiefsten greifende und am weitesten reichende Gegensatz trennte hier zuvörderst die Pisaner- von der norditalienischen Schule: das einzige Werk, aus welchem der Einfluss des Giovanni di Balduccio bedeutsam genug sprach, um es noch den unter seinem Namen behandelten Arbeiten anzureihen, blieb die Area di S. Agostino in Pavia, doch liess sich selbst hier der Anteil einzelner Campionesen nachweisen. Die übrigen hier betrachteten Skulpturen vollends sind mit der Pisaner Tradition kaum noch durch inhaltliche oder technische Nachwirkungen verbunden, sie sind im Sinne der pragmatischen Kunstgeschichte selbständige Werke einer selbständigen Lokalschule, deren Eigenart weit mehr die Nachbarschaft des deutschen Nordens, als diejenige Mittelitaliens spiegelt.

Innerhalb dieser von Campione ausgehenden Lokalschule führte die Stilkritik zunächst nur zu einer durch reiche Wechselwirkung verzweigten Gruppierung nach Künstlergenerationen. Die älteste, durch die Campionesen von Modena vertreten, bleibt noch im Bannkreis byzantinischer Überlieferung, aber schon mit dem Beginn des Trecento leitet Ugo da Campione, dessen Name hier die romanischen Skulpturen von Bergamo, Brescia, Mailand und Verona decken möge, die nationale, oberitalienische Kunstweise ein. Eine realistische, nur von dem natürlichen Vorbild beeinflusste Auffassungsweise gelangt hier allmählich zum Sieg und zeigt schon auf dieser ersten, spezifisch romanischen Stufe ihrer Entwicklung ihre gesunde Kraft, aber auch ihre jeder Monumentalität abholde Neigung zur plastischen Kleinkunst. — Es folgt, als Hauptmeister des älteren Geschlechts, Ugos Sohn Giovanni, welcher auf gleicher Basis zwischen diesem romanischen Realismus und der gotischen Geschmacksrichtung vermittelt, in seinen Reliefs ein naiver, gesprächiger Erzähler, in seinen Einzelstatuen ein treuer Beobachter, in seiner Dekoration ein Vorkämpfer der Renaissance, indem er, wie diese, die Schmuckmotive der alltäglichen Erscheinungswelt entlehnt, und Genrefiguren, organische Pflanzen und Tiere dem gotischen Formenkanon gesellt, ausnahmsweise ein individueller Künstler, der lediglich auf die heimische, schon von Byzanz und Pisa los-

gelöste Tradition fussend, mit hellen Augen um sich blickt, aber bereits mit einer Vorliebe für malerische Motive, und mit leiser Neigung zu nordischer Phantastik. — In der dritten Generation endlich lebt sich diese Kunstweise aus. Bonino veräusserlicht sie in malerischer Fülle und malerischem Effekt, Matteo und Giacomo verinnerlichen sie in einem rückhaltlosen Realismus, welcher den Zusammenhang mit dem deutschen Norden am stärksten bekundet. Bonino und Giacomo sind dabei Vertreter der reifsten Spätgotik, die bereits einzelne Keime der Renaissancekunst umschliesst, Matteo aber bleibt in seiner Ornamentik und seiner Dekorationsweise der strengeren Richtung Giacomos und ebenso dessen Phantastik näher.

Diese dritte Generation, zum Teil auch schon die zweite, haben in der Geschichte der italienischen Plastik mannigfache Parallelerscheinungen, sowohl in Norditalien, wo ihnen besonders die durch die dalle Masegne und die de' Santi gekennzeichnete Entwickelungsphase der venezianischen Skulptur entspricht, wie in Toskana, wo vor allem der Bildschmuck der Loggia de' Lanzi und das Südportal des Domes von Florenz Vergleichungspunkte bieten. An künstlerischer Kraft sind Giovanni, Bonino, Matteo und Giacomo da Campione den Venezianern und den Bildhauern der Loggia de' Lanzi gleich, wenn nicht überlegen, und wenn sie sich hierin mit dem Schöpfer jenes Südportales, Pietro di Giovanni Tedesco, freilich nicht messen können, so erfüllen sie doch die gleiche kunsthistorische Mission wie er: „die pisanischen und giottesken Einflüsse auf die Skulptur gründlich und für immer zu beseitigen“[1]), und sowohl dem Realismus, wie einzelnen Formenelementen der Renaissance den Weg zu bahnen. Es ist doch beachtenswert, dass diese Campionesen nach- und nebeneinander die gleichen neuen Pfade betreten, auf denen besonders Pietro di Giovanni Tedesco in Florenz zum Vorläufer der Renaissance-Skulptur geworden ist: dessen unbefangene Verwertung der Erscheinungswelt für rein dekorative Zwecke zeigt sich auch an den Bergamasker Portalen des Giovanni da Campione, seine nackten Putten wählt auch Bonino zu Karyatiden des Cansignorio-Sarkophages, und die Art seiner Gewandbehandlung, ja selbst schon die „Drappierung“, welche sein Schüler Niccolò d'Arezzo in die toskanische Plastik einführt, finden an den Gestalten des Matteo und Giacomo da Campione zahlreiche Analogien. — In diesem Zusammenhang gewinnt es doppelte Bedeutung, dass der Hauptvertreter dieses Stiles in Florenz den Beinamen „Tedesco“ führt: nordisch-deutschen Ursprungs ist diese Richtung, sowohl bei Pietro di Giovanni in Toscana, wie bei den Campionesen in der Lombardei.

Ein Element aber fehlt den letzteren, welches das von gleichem Boden ausgehende neue Leben in Florenz erst zu voller Entfaltung brachte und durch den Geist der Renaissance zukunftsvoll befruchtete: das Studium der Antike und sein Einfluss. Die Campionesen sind vielleicht die kräftigsten Vertreter jener Gotik, „welche in Italien den Strom klassischer Überlieferung gehemmt hat“, und zu den Vorläufern der Renaissance kann man sie nicht einmal in ähnlichem Sinne zählen, wie den „spätgotischen Realisten“ Pietro di Giovanni, welcher „vom Realismus aus auch das Studium der Antike, wenigstens mittelbar, förderte“[2]). Mit Pietro di Giovanni Tedesco ist in Florenz die antikisierende Kunstweise eines Niccolò

[1]) Vergl. Hans Semper, Die Vorläufer Donatellos. Leipzig 1870. S. 34. — [2]) Vergl. Hans Semper, Donatello, seine Zeit und seine Schule. Wien, 1875. S. 58.

d'Arezzo historisch verbunden, und hierdurch führt dort von ihm aus ein ununterbrochener Pfad zu den Meistern der Frührenaissance; in Mailand dagegen tritt zwar am Ende des Trecento in Giovannino de' Grassi eine Künstlerpersönlichkeit auf den Schauplatz, welche den spätgotischen Realismus der Campionesen in ähnlicher Weise abklärt und mässigt, wie Niccolò d'Arezzo, aber ein bewusster Anschluss an die Antike lässt sich hier nicht nachweisen, und in der ersten Hälfte des Quattrocento vollends zeigt die Mailänder Plastik keinen auch nur annähernd ähnlichen Aufschwung, wie diejenige Toscanas, vielmehr ein schwächliches Ausleben und Vegetieren der spätgotischen Tradition —

Es verlohnt sich, auf die hierfür charakteristischen Werke noch einen flüchtigen Blick zu werfen.

Den Beginn der Quattrocento-Plastik in Mailand bezeichnet Jacopino da Tradate[1]) vor allem durch sein beglaubigtes Hauptwerk, die Kolossalstatue Papst Martins V. im Dom[2]). Dieselbe folgt dem Typus der Heiligenbilder. Die Rechte ist wie zum Segensspruch erhoben, die Linke hält den attributiven Schlüssel; die ganze, in voller Vorderansicht thronende Gestalt hat etwas Unnahbares, weit mehr, als der äusserlich ähnlich aufgefasste Christus am Aliprandi-Sarkophag. Dies ist sicherlich nicht etwa als künstlerische Absicht zu deuten, vielmehr war der Meister der Monumentalbildnerei ungewohnt, und seine Schöpfung ist nicht frei von Steifheit. Begreiflich genug! Eine Kolossalstatue und zugleich ein Porträt — für solche Aufgabe bot die Schulung der Campionesen nur wenige dürftige Muster, und auch die malerische Art des Giovannino de' Grassi wurde dabei nicht förderlich. Ihre Einwirkung ist freilich unverkennbar. Auch hier äussert sich jene Vorliebe für Stoff- und Faltenreichtum, welche sowohl die Skulpturen der Domsakristei, wie der Aliprandi-Sarkophag und der Hochaltar in S. Eustorgio bekunden: Untergewand und Mantel schleppen und breiten sich unten in zahllosen Falten und Fältchen über die Stufen des Thrones malerisch aus. Den genannten Werken entspricht auch die technische Behandlung der Falten, besonders in deren kantiger Wiedergabe, aber ihre Zeichnung, ihr Duktus selbst, ist von charakteristischer Eigenart. Gerade und scharf gebrochene Linien, wie sie, die Geschmacksrichtung nordischer Gotik spiegelnd, bisher vorherrschten, finden sich hier nicht. Die Konturen sind vielmehr stets gewölbt, gefällig und weich geführt. Am bezeichnendsten erscheinen hierfür die S-förmigen Falten an den Enden. —

Kehrt in Jacopinos Art also einerseits die malerische Auffassung eines Giovannino de' Grassi und eines Giacomo da Campione wieder, so klingt in ihr auch deren von klassischer Überlieferung und strenger Stilisierung losgelöster Realismus weiter. Das Gewand der Papststatue ist offenbar nach einem Modell genau studiert, der bartlose Kopf durchaus individuell. Eine Unterordnung und Einschränkung dieses Realismus im Hinblick auf die Gesetze monumentaler Plastik kennt auch Jacopino da Tradate noch nicht: er opfert keine Falte und kein Detail zu Gunsten der Gesamtwirkung und bleibt in diesem Sinne auch in diesem grossen Werk noch ein Vertreter jener durch die Campionesen zur Blüte gebrachten plastischen „Kleinkunst". —

[1]) Vergl. über ihn besonders Luigi Calvi, a. a. O. I., S. 135 ff. und Boito a. a. O. passim. — [2]) Vergl. Boito a. a. O. besonders S. 109 f. Abbild. Taf. 30.

Und noch in anderem Zusammenhang muss seiner bei einer Schilderung der Trecento-Denkmäler Mailands zum Schlusse kurz gedacht werden: wahrscheinlich hat er an zwei Werken Anteil, welche — zeitlich z. T. schon dem Quattrocento angehörend — einzelne der geschilderten Monumente des vierzehnten Jahrhunderts zur Voraussetzung haben, und dennoch zum Stil der Campionesen im Gegensatz stehen. Das bezeichnendste ist der Sarkophag des Marco Carelli im Dom[1]). Schon durch seine äussere Geschichte ist derselbe mit dessen Bauhütte unmittelbar verbunden. Der Beigesetzte zählt zu den thatkräftigsten Förderern der fabbrica, welcher er 1390 und 1391 einen grossen Teil seines ansehnlichen Vermögens überwies. Zum Dank sollte er im Camposanto beim Dom eine eigene Grabkapelle erhalten, und nach seinem 1394 in Venedig erfolgten Ableben wurde für dieselbe eine Konkurrenz ausgeschrieben, in welcher eines der hervorragendsten Mitglieder der Dombauhütte während der ganzen ersten Hälfte des Quattrocento, Filippo degli Organi, den Sieg davontrug.

Die erst 1408 vollendete Kapelle selbst ging im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts mit dem ganzen Campo santo zu Grunde, der Sarkophag aber, in welchen die 1395 feierlich nach Mailand überführte Leiche im Juni 1408 gebettet worden war, — inzwischen hatte sie in der Basilica di Sa. Tecla eine provisorische Ruhestätte gefunden — wurde 1603 an der Südwand des Domes aufgestellt.

Dass die Zeichnung dieses Sarkophages ebenfalls von Filippino degli Organi herrührt, ist an sich wahrscheinlich und wird durch seinen Stil zur Gewissheit. Es ist die gleiche, von französischen Mustern beeinflusste Gotik, welche Filippino für die Strebebogen des Domes verwendete, freilich in Anbetracht des winzigen Massstabes von einer an Goldschmiedearbeit gemahnenden Zierlichkeit.

Über den Pfeilern, welche die einzelnen Nischen trennen, ragen Fialen auf, die oberhalb der im Eselsrücken gewölbten Nischenabschlüsse durch feines Stab- und Masswerk verbunden sind.

Nur über den Schöpfer des Figürlichen kann Zweifel herrschen, zumal dasselbe keinen einheitlichen Charakter trägt. Die Porträtfigur auf dem Sarkophagdeckel dürfte von einer anderen, weniger geschulten Hand sein, als die Statuetten der vier Evangelisten und der vier Kirchenväter in den Nischen, und dieser Hauptschmuck des Denkmals weicht von der Art der Campionesen, wie sie durch die ähnlich verwendeten Einzelfiguren über dem Südportal von Sa. Maria Maggiore in Bergamo und an Matteos Kanzel zu Monza gekennzeichnet wird, kaum minder ab, als von den Pisanesken Aposteln der Arca di S. Agostino. Spätgotisches Formengefühl herrscht hier, selbst in den ausgebogenen Hüften der Gestalten, und die Gewandung bietet einen ähnlichen malerischen Farbenreichtum, wie an der Papststatue des Jacopino da Tradate. Für die Kopftypen aber giebt dieselbe naturgemäss wenig Anhalt, und das ist um so mehr zu bedauern, als diese in Mailand besondere Beachtung verdienen: sie erscheinen dort fremdartig und weisen nicht mehr auf die Schule der Campionesen, ja überhaupt nicht mehr auf nord-, sondern auf mittel-italienischen Einfluss hin. In diesem Sinn war Luigi Calvi von richtigem Stilgefühl geleitet, als er diese Statuetten dem Niccolo d'Arezzo zuschrieb[2]), welcher sich, Vasaris Angabe[3]) gemäss, nach dem missglückten Mitbewerb für die

[1]) Vergl. Boito a. a. O. besonders S. 126 ff. Abb. Taf. 31; ferner: G. Franchetti, Storia e descrizione del Duomo di Milano. Milano, 1821, S. 102 f. — [2]) Vergl. a. a. O. I, S. 153. — [3]) ed Milanesi II, S. 138.

Thüren des Florentiner Baptisteriums, vorübergehend in Mailand aufhielt. Ihr Kopftypus würde einer solchen Taufe in der That nicht widersprechen, wohl aber der Faltenwurf, dessen stilistische Analogien zu der Gewandung der Papststatue auf Jacopino da Tradate schliessen lassen, und die Gesichter bezeugen demgemäss hier wohl lediglich, dass Jacopino toscanische Skulpturen der „Vorläufer Donatellos" kannte. — Das zweite Werk, welches man mit seinem Namen in Verbindung bringen kann, ist das Torelli-Monument in S. Eustorgio[1]; Guido Torelli liess es seinem 1416 verstorbenen Sohn errichten, und scheint dabei einerseits den Carelli-Sarkophag, andererseits die Visconti-Denkmäler als Muster aufgestellt zu haben, denn während die Dekorationsweise des Sarkophages in ihrer ganzen Anlage, wie auch in sämtlichen Details, der Arca Carelli vollständig gleicht, geht der Aufbau, dessen Hauptteil er bildet, sichtlich auf das Monument Azzo Viscontis zurück.

Den Sarkophag tragen sechs schlanke, gewundene, über Löwen stehende Säulen, über ihm erhebt sich ein zeltartiger, von zwei Engeln aufgenommener Baldachin, dem ein reiches Tabernakel mit der Statue des thronenden Erlösers zur Krönung dient.

Freilich ist dieser Typus sowohl dem Denkmal Azzos, wie vollends demjenigen des Stefano Visconti gegenüber schon in ähnlicher Weise vergröbert, wie später am Monument des Gaspare Visconti. Die Verjüngung des ganzen Aufbaues bekundet in ihren schlanken Gliedern die veränderte, ausgesprochen gotische Geschmacksrichtung, der Reichtum an ornamentalen Details folgt der malerischen Neigung, die zuerst an den Domsakristeien zum Ausdruck gelangte, und die Formensprache geht hierbei, besonders am Krönungstabernakel, sogar über diejenige des Filippo degli Organi noch hinaus und erinnert an venezianische Gotik, aber die Ausführung ist von geringerer Sorgsamkeit als in den Arbeiten der Campionesen. Das gilt auch für einen Teil des Figürlichen, für die Porträtstatue, wie vor allem für die beiden Engel, die in ähnlich ungeschickter Haltung, wie am Denkmal des Gaspare Visconti, mehr in als vor dem Vorhang stehen. Die Statuetten des Sarkophages jedoch — die thronende Madonna, vor welcher der Beigesetzte kniet, S. Giorgio, S. Domenico, S. Cristoforo und S. Eustorgio — entsprechen in ihrer lebhaften Charakteristik und in ihrer stilistischen Eigenart denjenigen des Carelli-Sarkophages. Wahrscheinlich darf man also auch im Torelli-Monument eine gemeinsame Arbeit des Filippo degli Organi und des Jacopino da Tradate begrüssen, welche sowohl in der gesamten Anlage, wie im Ornament und im Hauptteil des figürlichen Schmuckes die Fortbildung der von den Campionesen überkommenen Erbschaft im Sinne der lombardischen Spätgotik trefflich kennzeichnet. Das Denkmal Gaspare Viscontis, welches für diesen Gesichtspunkt ebenfalls beachtenswert ist, obgleich es der Weise der Campionesen näher bleibt, wurde schon in anderem Zusammenhang als letzter Ausläufer der Denkmälertypen von S. Eustorgio behandelt.[2] Vielleicht wäre demselben auch das Monument der Familie della Croce in S. Ambrogio[3] zuzugesellen, falls es in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten geblieben wäre: in seiner jetzigen Zusammenstellung aus verschiedenen Fragmenten

[1] Abbild. bei Litta, Fam. Celeb. Ital. „Torelli". Vergl. Caffi a. a. O., S. 14 f., Luigi Calvi, a. a. O. I, S. 140. Mongeri, a. a. O. S. 55. — [2] Vergl. S. 109. — [3] Für seine Entstehungszeit gewährt wohl das Todesjahr des Manfredo dalla Croce, 1425, Anhalt. Vergl. Ferrario, Monumenti sacri e profani di Sant' Ambrogio in Milano. Milano, 1824. S. 179, und Mongeri, a. a. O. S. 36.

hat es lediglich durch sein an den Stil Jacopinos gemahnendes Sarkophagrelief Anspruch darauf, hier wenigstens noch genannt zu werden. —

Die Quattrocento-Plastik Mailands konzentriert sich sodann in der bildnerischen Ausschmückung des Domes, welche ausserhalb der Grenzen unseres Stoffgebietes liegt. Ohnehin sinkt dieselbe zunächst zu völlig handwerksmässiger Vergröberung der Art Jacopinos herab, und ohne urkundliches Material ist es kaum möglich, den in den Bauakten überlieferten Namen von Bildhauern und Steinmetzen [1]) kunsthistorische Bedeutung zu verleihen. Auch wo solche sich ausserhalb der fabbrica ausnahmsweise mit einem bestimmten Werk verbinden lassen, bleiben sie, wie der des Cristoforo de' Luvoni, welcher sich am Sarkophag des Andrea Birago 1455 in S. Marco nennt [2]), kunstgeschichtlich völlig belanglos. — Das Urteil Calvis [3]), die Mailänder Skulptur habe nach den Tagen des Jacopino da Tradate mehr denn je darniedergelegen, kann auch von der heutigen Forschung nur bestätigt werden, ja es lässt sich schon auf die Zeitgenossen Jacopinos selbst ausdehnen. [4])

Mit der Tradition der Meister von Campione hatten sich deutsche, toscanische, endlich wohl auch venezianische Einflüsse allmälich zu einem Mischstil verbunden, welchem schon während der ersten Hälfte des Quattrocento die innere Lebensfähigkeit völlig gebrach.

Der Siegeszug der toscanischen Renaissance fand daher in Mailand weit geringeren Widerstand, als etwa an der gotischen Skulptur Venedigs. Er entsendete keine Vorboten, welche sich mit den in der Lagunenstadt thätigen Meistern Pietro di Niccolo da Firenze und Giovanni di Martino da Fiesole oder vollends mit Giovanni il Rosso in Verona messen könnten; er traf keine einheimischen Meister an, welche — wie dort ein Bartolommeo Buon, ein Marco di Giampietro da Vicenza, ein Antonio da Venezia — der Gotik noch eine ganz eigenartige Nachblüte zu entlocken wussten. Im Vergleich mit dem Dogengrab Foscari in Venedig, der reifsten Schöpfung des so entstandenen Übergangsstiles, dem Werk der Comasken Paolo und Antonio Bregno, büsst selbst das Grabdenkmal des Kardinals Branda da Castiglione (1443) in der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona an kunsthistorischer Bedeutung ein, obgleich es die Vermittelung zwischen Gotik und Renaissance im Mailändischen vielleicht am besten vertreten mag. [5])

Ein nationaler Übergangsstil, wie in Venedig, ist im Quattrocento in Mailand füglich überhaupt kaum vorhanden, vielmehr nur eine einseitige Ausbildung, Vergröberung und Zersetzung der vom endenden Trecento überlieferten Stilweisen, und hiermit sinkt auch die Thätigkeit der Campionesen des 14. Jahrhunderts scheinbar zunächst nur zu einer kunsthistorischen Episode herab, welcher der innere Zusammenhang mit der Folgezeit mangelt.

Aber die lombardische Renaissancekunst selbst widerspricht dieser Annahme.

---

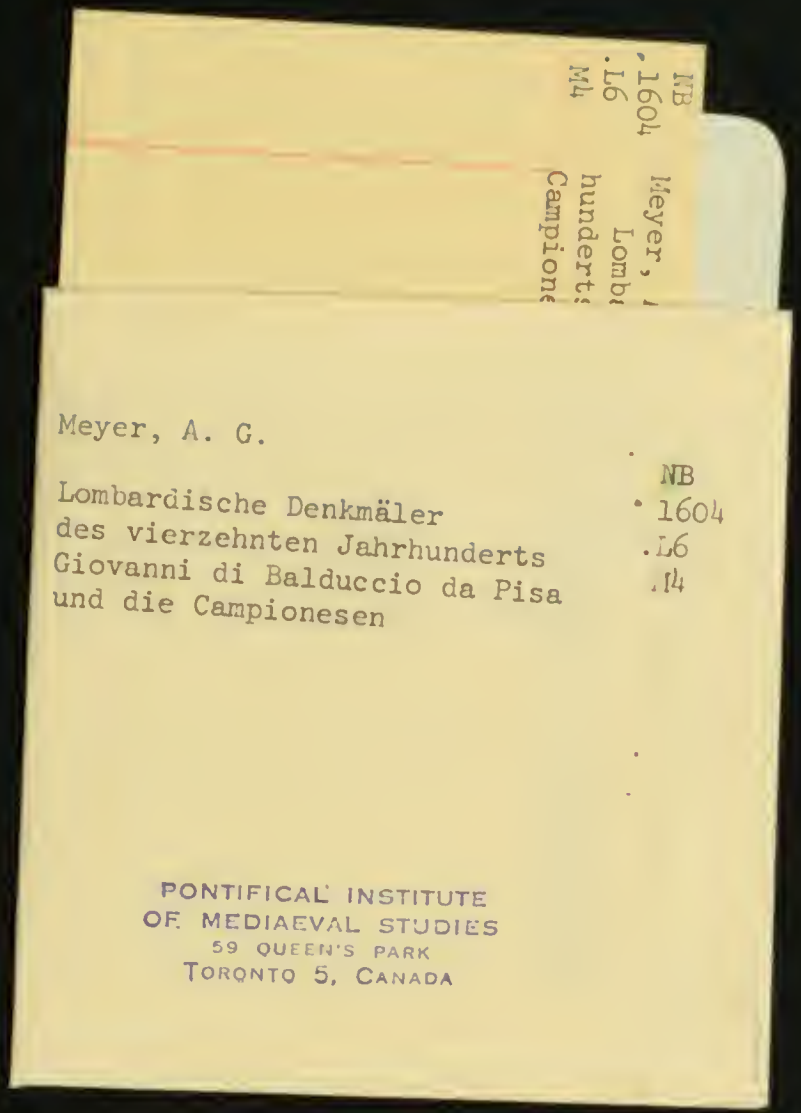
[1]) Vergl. besonders Boito, a. a. O., S. 200. — [2]) $\overline{\text{X}}$POFORVS DE LUVONIBB FECIT A$\overline{\text{N}}$O DOMINI 1455; Mongeri (a. a. O., S. 92) thut diesem Steinmetzen noch zu viel Ehre an, wenn er ihn „den letzten Spross aus dem Geschlecht der Campionesen" nennt. — [3]) a. a. O. I, S. 141 f. — [4]) Ihre letzte Spur unter der Herrschaft der Gotik zeigt an den Mailänder Grabdenkmälern wohl der Grabstein des Bischofs Gabriele da Cotignola († 1457) in Sa. Maria Incoronata. — [5]) Abbild. bei Litta a. a. O.: „Castiglioni di Milano". Vergl. Lübke, Zur italienischen Kunstgeschichte. Renaissance-Skulptur in Oberitalien. Z. f. b. K. VI, (1871) S. 31.

Die Kraft der oberitalienischen Bildhauerschule war in dieser Niedergangsperiode während der ersten Hälfte des Quattrocento nur gelähmt, nicht gebrochen. Als sich die Vorbedingungen einer nationalen Kunstthätigkeit mit der Herrschaft der Sforza günstiger gestalteten, als sich Architektur und Dekoration unter dem unmittelbaren Einfluss eines Filarete und Michelozzo der Renaissance zuwendeten, welche dann im letzten Drittel des Jahrhunderts ihr Gepräge durch den Genius Bramantes empfing, und als gleichzeitig auch in der Geschichte der oberitalienischen Skulptur unter Einfluss der Paduaner Thätigkeit Donatellos eine neue Epoche anhob, entfaltete sich auch die nationale lombardische Plastik zu neuer Blüte. — Dass dieselbe in unmittelbarer Nähe der Heimat der Campionesen wurzelt, hat erst die Forschung unserer Tage gelehrt, vor allem seit der grossen Künstlerfamilie der Lombardi ihr rechtmässiger Name Solari, und mit ihm auch ihre Vaterstadt Casate im Comasker Gebiet wiedergegeben ist.[1]) Von diesen Uferlandschaften des Luganer- und des Comer-Sees und von der italienischen Schweiz sind fast alle Meister ausgegangen, welche die heutige Kunstgeschichte als Träger der Renaissance-Plastik nicht nur der Lombardei, sondern ganz Oberitaliens nennt, Wanderkünstler zugleich, die ihren Ruhm südlich über Rom hinaus bis nach Palermo, östlich bis ins Friaul, westlich bis nach Spanien trugen, und vor, neben und nach ihnen zog von hier seit dem 15. bis ins 18. Jahrhundert eine kaum übersehbare Schar von Bildhauern und Architekten aus, deren kunsthistorische Würdigung erst in unseren Tagen, besonders dank der Vorarbeiten Michele Caffis[2]) und Rahns[3]) beginnt. Für die Geschichte der italienischen Plastik hat sich hiermit eine neue Perspektive eröffnet, welche möglicherweise auch das bisherige Gesamtbild derselben verändern wird.

Zweifellos wird dabei auch der Name der Campionesen eine neue Bedeutung empfangen. Sind sie nur die leiblichen Ahnen dieser lombardischen Renaissancekünstler, vielleicht gar nur deren Stammesgenossen im weitesten Sinne lokaler Nachbarschaft, oder sind sie ihre Vorläufer auch für den Gesichtspunkt pragmatischer Kunstbetrachtung? Diese Frage wird sich erst beantworten lassen, wenn die Wirksamkeit jener Comasken und weiterhin der Lombarden in ihrem Zusammenhang vom frühen Mittelalter bis zur Barockzeit geschildert wird, eine sicherlich lohnende Aufgabe, zu welcher unsere Untersuchung nur einen kleinen Beitrag liefern kann. Wie aber auch immer die Antwort lauten mag: der Ruhm, im Mittelalter die Keime einer nationalen Kunstweise in Oberitalien gepflegt und zu reicher Blüte entfaltet zu haben, bleibt den Meistern von Campione gesichert, so lange die Trecento-Denkmäler der Lombardei, die beredtesten Zeugen ihres Schaffens, bestehen werden.

[1]) Vergl. M. Caffi, J. Solari artisti lombardi nella Venezia. Archiv. Stor. Lombard. 12. (1885) S. 538 ff. — [2]) Vergl. Di alcuni architetti e scultori della Svizzera Italiana. Archiv. Stor. Lombard. 12. (1885) S. 65 ff. und 13. (1886) S. 879 ff. — [3]) Vergl. neben der „Gesch. der bild. Künste in der Schweiz", Zürich 1876, und den „Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz", Wien 1883, die „Beiträge zur Geschichte der oberitalienischen Plastik" im Rep. f. Kw., III, 1880, S. 387 ff. und „Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmaler", XV. Kanton Tessin (Beilage zum „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde", Bd. VI. Zürich 1891, S. 393 ff.). Von alteren Arbeiten ferner: Oldelli, Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino. Lugano 1807 und 1811 und Franscini, La Svizzera italiana. Lugano 1837 ff. passim.

BIBLIOTHECA NOVITIATUS C. R. BEROLINENSIS



Meyer, A. G.

Lombardische Denkmäler
des vierzehnten Jahrhunderts
Giovanni di Balduccio da Pisa
und die Campionesen

NB
1604
.L6
.M4

PONTIFICAL INSTITUTE
OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK
TORONTO 5, CANADA